

ASCIMA

Archive of Seventeenth-Century
Italian Madrigals and Arias

Claudio Monteverdi
Scherzi musicali
Cioè Arie, et Madrigali in stil recitativo,
con una Ciaccona a 1 et 2 voci
(Venice 1632)

Edited by Andrea Bornstein

With an Introduction by John Whenham
and

translations by Joachim Steinheuer, John Whenham and Monika Hennemann

EDITORIAL BOARD

John Whenham (Birmingham)

Silke Leopold (Heidelberg)

Joachim Steinheuer (Heidelberg)

Andrea Bornstein (Rome)

The edition and translations are copyright ©2012 the editor, translators, The University of Birmingham and The University of Heidelberg. They may be freely downloaded for study or performance (including commercial recordings) provided that the edition and translations are properly acknowledged. Further distribution or reproduction in any format is prohibited without the permission of the copyright holder(s).

L'edizione e le traduzioni sono di proprietà del curatore, dei traduttori, e delle università di Birmingham e di Heidelberg. Il materiale può essere liberamente scaricato sia per motivi di studio sia per essere eseguito (comprese registrazioni commerciali), a patto che gli estremi dell'edizione e delle traduzioni siano debitamente citati. Qualsiasi altro uso e/o riproduzione in qualsiasi formato è espressamente proibito senza il permesso dei detentori dei diritti summenzionati.

Das Copyright für die Edition und die Übersetzungen liegt beim Herausgeber, bei den Übersetzern sowie bei den Universitäten Birmingham und Heidelberg. Das Material kann zu Studienzwecken oder für Aufführungen (einschließlich kommerzieller Einspielungen) unentgeltlich heruntergeladen und verwendet werden, vorausgesetzt daß dabei in allen Fällen Herkunft und Herausgeber der Editionen bzw. der Übersetzungen in angemessener Weise benannt und kenntlich gemacht werden. Eine Weiterverbreitung und/oder Reproduktion in jeglicher Formen ohne vorherige Zustimmung durch den/die Rechtsinhaber ist untersagt.

CONTENTS		INDICE		INHALT	
Acknowledgments	iv	Ringraziamenti	iv	Danksagung	iv
Introduction		Prefazione		Introduction	
The <i>Scherzi musicali</i> of 1632 in Context	v	Il contesto degli <i>Scherzi musicali</i> del 1632	v	Die <i>Scherzi musicali</i> von 1632 im Kontext	v
Bibliography	xiii	Bibliografia	xiii	Bibliographie	xiii
The Source	xiv	La fonte	xiv	Die Quelle	xiv
Texts and Translations	xvii	Testi e traduzioni	xvii	Textvorlagen und Übersetzungen	xvii
Editorial Method	xxv	Criteri Editoriali	xxv	Editorische Vorgehensweise	xxv
Critical Commentary	xxviii	Critical Commentary	xxviii	Critical Commentary	xxviii
The Edition		L'edizione		Die Ausgabe	
1. Maledetto sia l'aspetto	1	1. Maledetto sia l'aspetto	1	1. Maledetto sia l'aspetto	1
2. Quel sguardo sdegnosetto	2	2. Quel sguardo sdegnosetto	2	2. Quel sguardo sdegnosetto	2
3. Eri già tutta mia	5	3. Eri già tutta mia	5	3. Eri già tutta mia	5
4. Ecco di dolci raggi il Sol armato	6	4. Ecco di dolci raggi il Sol armato	6	4. Ecco di dolci raggi il Sol armato	6
5. Ed è pur dunque vero	8	5. Ed è pur dunque vero	8	5. Ed è pur dunque vero	8
6. Zefiro torna e di soavi accenti	15	6. Zefiro torna e di soavi accenti	15	6. Zefiro torna e di soavi accenti	15
7. Armato il cor d'adamantina fede	22	7. Armato il cor d'adamantina fede	22	7. Armato il cor d'adamantina fede	22

ACKNOWLEDGEMENTS

The Editorial Board of ASCIMA is very grateful to the Director of the University Library, Wrocław, for providing a copy of the source and giving permission to produce this edition.

RINGRAZIAMENTI

La redazione di ASCIMA è estremamente grata al direttore della Biblioteca Universitaria di Breslavia per averle fornito una copia della fonte e per averle permesso di editarla.

DANKSAGUNG

Das ASCIMA-Herausgeberteam ist dem Direktor der Universitätsbibliothek Breslau für die Bereitstellung einer Kopie dieser Quelle sowie für seine Genehmigung zur Veröffentlichung dieser Edition zu Dank verpflichtet.

I should like to thank my colleagues Joachim Steinheuer and John Whenham for the many fruitful discussions that we have had in the course of preparing the edition and for their careful, informed, critical reading of the musical text. I owe particular debts to them for undertaking the difficult task of translating the letter of dedication and the literary texts of the madrigals, Thanks, too, to Jill Russell, Digital Assets Programme Manager, Library Services, University of Birmingham, for all her work in mounting the edition on the web. Needless to say, any remaining deficiencies in the edition are the sole responsibility of the editor.

Andrea Bornstein

INTRODUCTION

The *Scherzi musicali* of 1632 in Context

Monteverdi published madrigals and other forms of secular music throughout his career. His first book of *canzonette* for three voices and his first book of five-part madrigals were published in 1584 and 1587 respectively, the first when the composer was 17 and the second when he was 19 years old and still living at his parental home at Cremona. In 1590 Monteverdi was appointed to the *cappella* of the ducal court at Mantua, and issued his second book of madrigals, the last on which he acknowledged himself a pupil of Marc'Antonio Ingegneri, choirmaster of Cremona Cathedral. The madrigal 'Ecco mormorar l'onde', included in that book, however, shows Monteverdi already looking towards Mantua since it is modelled on two madrigals by Giaches de Wert, choirmaster at the Mantuan court.¹ The madrigals of Monteverdi's Books III to VI (1592, 1603, 1605 and 1614 respectively) and the first book of *Scherzi musicali* (1607) seem to belong entirely to his Mantuan years; Book VI, though published one year after Monteverdi took up his appointment as choirmaster of S. Marco, Venice, was in preparation as early as 1610.²

1. See Geoffrey Chew, "'Ecco mormorar l'onde' (1590)", in John Whenham and Richard Wistreich (eds), *The Cambridge Companion to Monteverdi* (Cambridge, 2007), 45-52.

2. See Paolo Fabbri, *Monteverdi*, trans. Tim Carter (Cambridge, 1994), 109; letter dated 26 July 1610 from Bassano Casola to Ferdinando Gonzaga.

INTRODUZIONE

Il contesto degli *Scherzi musicali* del 1632

Monteverdi pubblicò madrigali e altri tipi di musica profana nell'intero corso della sua carriera. Il suo primo libro di canzonette a tre voci e il suo primo libro di madrigali a cinque vennero pubblicati rispettivamente nel 1584 e nel 1587: il primo quando aveva 17 anni mentre il secondo quando ne aveva 19 e viveva ancora nella casa di famiglia a Cremona. Nel 1590 Monteverdi fu assunto presso la cappella della corte ducale di Mantova e pubblicò il suo secondo libro di madrigali, l'ultimo nel quale si dichiarava allievo di Marc'Antonio Ingegneri, maestro del coro della cattedrale di Cremona. Il madrigale «Ecco mormorar l'onde», contenuto in quel libro, mostra comunque un Monteverdi proteso verso Mantova, dal momento che la composizione è modellata su due madrigali di Giaches de Wert, mestro del coro alla corte mantovana.¹ I madrigali contenuti nei suoi libri dal III al VI (nell'ordine pubblicati nel 1592, 1603, 1605 e 1614) e il primo libro di *Scherzi musicali* (1607) sembrano tutti essere legati ai suoi anni mantovani; anche il VI libro – sebbene pubblicato un anno dopo che egli fu nominato maestro del coro a San Marco in Venezia – fu in lavorazione almeno fin dal 1610.²

1. Vedi Geoffrey Chew, «'Ecco mormorar l'onde' (1590)», in John Whenham and Richard Wistreich (a cura), *The Cambridge Companion to Monteverdi* (Cambridge, 2007), 45-52.

2. Vedi Paolo Fabbri, *Monteverdi* (Torino, 1985), 154;

INTRODUCTION

Die *Scherzi musicali* von 1632 im Kontext

Monteverdi veröffentlichte während seiner gesamten Karriere Madrigale und andere geistliche Musik. Das erste Buch dreistimmiger *Canzonetten* und das erste Buch fünfstimmiger Madrigale des 17- bzw. 19-jährigen, noch im elterlichen Haus im Cremona lebenden Komponisten erschien in den Jahren 1584 und 1587. 1590 wurde Monteverdi an die *cappella* des herzoglichen Hofes in Mantua berufen und brachte dort sein zweites Madrigalbuch heraus – das letzte, in dem er sich selbst als Schüler von Marc'Antonio Ingegneri, Domkapellmeister von Cremona, bezeichnete. Das in diesem Buch enthaltene Madrigal 'Ecco mormorar l'onde' zeigt Monteverdi bereits auf Mantua ausgerichtet, beruht es doch auf zwei Madrigalen von Giaches de Wert, dem Hofkapellmeister des Hofes von Mantua.¹ Die Madrigale in Monteverdis Büchern III bis VI (1592, 1603, 1605 bzw. 1614) und das erste Buch der *Scherzi musicali* (1607) scheinen ganz seinen mantuanischen Jahren anzugehören. Das ein Jahr nach Monteverdis Anstellung als Kapellmeister des Markusdoms in Venedig veröffentlichte VI. Buch hatte sich bereits 1610 in Vorbereitung befunden.²

1. Siehe Geoffrey Chew, "Ecco mormorar l'onde" (1590), in: *The Cambridge Companion to Monteverdi*, hrsg. von John Whenham und Richard Wistreich, Cambridge, 2007, S. 45-52.

2. Siehe Paolo Fabbri, *Monteverdi*, englisch Übersetzung von Tim Carter, Cambridge, 1994, S. 109; Brief vom 26. Juli

At Venice, Monteverdi was himself to publish only two further madrigal books. Book VII, published in 1619, was dedicated to the duchess of Mantua and may still contain music from the Mantuan years; the massive Book VIII – *Madrigali guerrieri et amorosi* – of 1638, however, bears witness to one of Monteverdi's preoccupations of the Venetian years – the genere concitato (the 'agitated' genus) first employed in the *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, performed at Venice in 1624, but not published until 1638.

Monteverdi may himself have overseen the production of only two new madrigal books in Venice, but there was clearly demand for his earlier books, which were reissued a number of times by his Venetian publishers. Ricciardo Amadino, with whose publishing house Monteverdi had issued his 1584 *Canzonette*, his third, fourth, fifth and sixth books of madrigals (1592, 1603, 1605 and 1614 respectively), his opera *Orfeo* (1609) and the *Missa ac vesperae* of 1610, reissued the fifth book of madrigals in 1613, and Books IV, V and VI and the *Scherzi musicali* in 1615. The most active reissuer of Monteverdi's secular music was, however, Bartolomeo Magni. Magni, who had worked in the Venetian printing house of Angelo Gardano, and married his daughter, took over the business on Gardano's death in 1611 and continued to print music books under the Gardano imprint. Magni it was who published Monteverdi's seventh book of madrigals in 1619 and then reissued it in 1622, 1623, 1628 and 1641. Having assumed the mantle of Monteverdi's publisher in 1619, he then reissued Books V and VI in 1620, Books I – III in

Una volta a Venezia, Monteverdi pubblicò solo altri due libri di madrigali. Il VII (1619) era dedicato alla duchessa di Mantova e potrebbe ancora contenere musica degli anni mantovani; il corposo libro VIII – *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638) – è testimone di una delle massime preoccupazioni dei suoi anni veneziani: il genere concitato impiegato per la prima volta nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, eseguito a Venezia nel 1624 ma pubblicato appunto solo nel 1638.

Sebbene Monteverdi si sia occupato della pubblicazione di soli due libri di madrigali mentre era a Venezia, nel frattempo ci fu chiaramente richiesta per i libri precedenti, che infatti furono ristampati parecchie volte dai suoi editori veneziani. Ricciardo Amadino – con il quale aveva pubblicato nel 1584 le sue *Canzonette* nonché i madrigali dal terzo al sesto libro (rispettivamente nel 1592, 1603, 1605 e 1614), la sua opera *Orfeo* (1609) e la *Missa ac vesperae* del 1610 – ristampò il quinto libro di madrigali nel 1613 e i tre libri dal IV al VI e gli *Scherzi musicali* nel 1615. Purtuttavia, il più prolifico editore di ristampe della produzione profana di Monteverdi fu Bartolomeo Magni. Magni aveva lavorato nella stamperia di Angelo Gardano, sposato sua figlia e preso possesso della ditta alla morte di Gardano nel 1611, lasciando invariato il nome della ditta. Magni pubblicò il VII libro dei madrigali nel 1619 e lo ristampò nel

lettera datata 26 luglio 1610 da Bassano Casola a Ferdinando Gonzaga.

In Venedig sollte Monteverdi selbst nur noch zwei weitere Madrigalbücher herausbringen. Das 1619 erschienene VII. Buch war der Herzogin von Mantua gewidmet und enthält möglicherweise noch Musik aus den mantuanischen Jahren. Das umfangreiche VIII. Buch – *Madrigali guerrieri et amorosi* – von 1638 hingegen gibt Zeugnis von einem der Schwerpunkt aus Monteverdis venezianischen Jahre – dem *genere concitato* («erregter Stil»). Dieser ist erstmals im 1624 in Venedig aufgeführten, aber erst 1638 veröffentlichten *Combattimento di Tancredi e Clorinda* zu finden.

Möglicherweise hat Monteverdi die Herstellung von nur zwei neuen Madrigalbüchern in Venedig persönlich beaufsichtigt, aber es herrschte ganz offensichtlich eine Nachfrage nach seinen früheren Büchern, die wiederholt von seinen venezianischen Verlegern neu aufgelegt wurden. Ricciardo Amadino, in dessen Verlagshaus Monteverdis *Canzonetten* von 1584, sein drittes, viertes, fünftes und sechstes Madrigalbuch, seine Oper *Orfeo* (1609) und seine *Missa ac vesperae* von 1610 erschienen waren, legte 1613 sein fünftes Madrigalbuch sowie 1615 Bücher IV, V und VI und die *Scherzi musicali* neu auf. Am aktivsten bei der Neuauflage von Monteverdis weltlicher Musik war jedoch Bartolomeo Magni, der beim venezianischen Verlagshaus von Angelo Gardano gearbeitet, dessen Tochter geheiratet und die Firma nach Gardanos Tod 1611 übernommen

1610 von Bassano Casola um Ferdinando Gonzaga.

1621, Book IV in 1622 and the *Scherzi musicali* in 1628. When it came to publishing his eighth book of madrigals in 1638, however, Monteverdi turned to another Venetian publisher, Alessandro Vincenti, though he returned to Magni to issue his last book of sacred music, the *Selva morale* of 1641.

One further book of music by Monteverdi was printed by Magni in 1623, though we cannot be sure how closely Monteverdi himself was involved in its publication. The 1623 volume contained a five-section version for solo voice and continuo of Monteverdi's *Lamento d'Arianna* (an arrangement of the first four sections for five voices had appeared in the sixth book of madrigals in 1614).³ In 1623 the lament was coupled with a *lettera amorosa* (love letter), 'Se i languidi miei sguardi', and a *partenza amorosa* (loving farewell), 'Se pur destina e vole', both described as being 'in genere rappresentativo' (in the theatrical genus). Both had first been published in Book VII of 1619, so both are, in effect, further evidence of Magni's activity in republishing Monteverdi's work. The 1623 book contains no dedication or preface that would indicate in which part of the year it was issued, whether Monteverdi oversaw its publication, or why the lament should have been published in that year, so long after the first performance of the opera from which it was taken – *Arianna* of 1608. One possibility is that it was linked to the Duke of Mantua's state visit to Venice in 1623, though

1622, 1623, 1628 e 1641. Dal momento in cui divenne l'editore ufficiale di Monteverdi nel 1619, ristampò i libri V e VI nel 1620, i libri dal I al III nel 1621, il IV nel 1622 e gli *Scherzi musicali* nel 1628. Quando però fu il momento di pubblicare il suo ottavo libro di madrigali nel 1638, Monteverdi si rivolse a un altro editore veneziano, Alessandro Vincenti, sebbene poi tornasse da Magni per pubblicare il suo ultimo libro di musica sacra, la *Selva morale* del 1641.

Un ulteriore libro di musica di Monteverdi fu stampato da Magni nel 1623, sebbene non si possa essere sicuri quanto Monteverdi fosse coinvolto in quella pubblicazione. Questo volume del 1623 contiene una versione per voce solista e continuo – suddivisa in cinque sezioni – del *Lamento d'Arianna* (un arrangiamento delle prime quattro sezioni a cinque voci era già apparso nel sesto libro di madrigali del 1614).³ Nella stampa del 1623 il lamento fu accoppiato a una lettera amorosa, «Se i languidi miei sguardi», e una partenza amorosa, «Se pur destina e vole», entrambe dette essere «in genere rappresentativo» ed entrambe pubblicate per la prima volta nel VII libro del 1619. Per cui entrambe sono, nei fatti, l'ulteriore prova dell'attività di Magni nella ristampa dell'opera di Monteverdi. Il libro del 1623 non contiene dedica né prefazione che possano indicare in quale mese fosse stato pubblicato, oppure se Monteverdi supervisionò l'edizione o perché il lamento fosse

hatte. Er veröffentlichte auch danach Musikbücher unter Gardanos Namen. Es war Magni, der 1619 Monteverdis siebtes Madrigalbuch herausgab und 1622, 1623, 1628 und 1641 wiederauflegte. Nachdem er 1619 die Rolle von Monteverdis Verleger angenommen hatte, gab er 1620 Buch V und VI erneut heraus, gefolgt von Buch I-III (1621), Buch IV (1622) und den *Scherzi musicali* (1628). 1638 wandte sich Monteverdi für die Veröffentlichung seines VIII. Madrigalbuchs jedoch an den venezianischen Verleger Alessandro Vincenti, obwohl er zu Magni zurückkehrte, um von diesem 1641 sein letztes Buch geistlicher Musik, die *Selva morale*, herausgeben zu lassen.

Magni verlegte 1623 auch ein weiteres Buch von Monteverdis Musik, obwohl nicht fest steht, in welchem Maße Monteverdi selbst an dieser Publikation beteiligt war. Der Band von 1623 enthält eine fünfteilige Fassung für Solostimme und Continuo von Monteverdis *Lamento d'Arianna* (ein fünfstimmiges Arrangement der ersten vier Teile war bereits im sechsten Madrigalbuch von 1614 erschienen).³ 1623 wurde das Klagelied mit dem *lettera amorosa* (Liebesbrief) «Se i languidi miei sguardi» und dem *partenza amorosa* (Liebesabschied) «Se pur destina e vole» verbunden, die beide als dem genere rappresentativo («darstellender Stil») zugehörig beschrieben wurden. Beide waren erstmals im VII. Buch von 1619 veröffentlicht worden und liefern deshalb de

3. For surviving versions of the *Lamento*, see Whenham & Wistreich (eds.), *The Cambridge Companion to Monteverdi* (Cambridge, 2007), 322.

3. Per le versioni sopravvissute del *Lamento*, vedi Whenham & Wistreich (a cura), *The Cambridge Companion to Monteverdi* (Cambridge, 2007), 322.

3. Für überlebenden Versionen des *Lamento*, siehe *The Cambridge Companion to Monteverdi*, S. 322.

had this been the case we might have expected Monteverdi to include a dedication to him.⁴ Perhaps more plausible is the idea advanced by Tim Carter that it may have been issued ‘in response to (the threat of?) the setting being published in a Roman anthology that same year’.⁵ This was *Il maggio fiorito...di diversi autori* (Orvieto: Michel’Angelo Fei and Rinaldo Ruuli, 1623).

It is significant that after 1622 Magni reprinted only those volumes of Monteverdi’s music that contained a preponderance of music for solo voice and small ensemble, and that it was at this stage, in 1628, that he reissued the *Scherzi musicali* of 1607, which Monteverdi indicated to be performed thus:

pubblicato proprio in quell’anno, così lontano dalla prima rappresentazione dell’*Arianna* (1608) l’opera dal quale fu tratto. È possibile che questa pubblicazione fosse collegata alla visita di stato che il duca di Mantova fece a Venezia proprio quell’anno, sebbene ci si aspetterebbe in questo caso una dedica da parte di Monteverdi al duca.⁴ Forse è più plausibile quanto ipotizzato da Tim Carter, e cioè che detta raccolta fu pubblicata «in risposta alla versione che venne pubblicata (o minacciata di essere) in un’antologia romana nello stesso anno»,⁵ ovvero *Il maggio fiorito... di diversi autori* (Orvieto: Michel’Angelo Fei e Rinaldo Ruuli, 1623).

È significativo il fatto che dopo il 1622 Magni pubblicasse solo quei volumi della musica di Monteverdi che contenevano perlopiù brani per voce sola o per piccoli gruppi, e fu in questa fase che nel 1628 egli ripubblicò gli *Scherzi musicali* del 1607, che Monteverdi indicava di eseguire così:

facto einen weiteren Beweis für Magnis Beteiligung an der Wiederveröffentlichung von Monteverdis Werken. Das Buch von 1623 enthält weder eine Widmung noch ein Vorwort, das Hinweise darauf geben könnte, in welchen Teil des Jahres der Band erschien, ob Monteverdi seine Veröffentlichung überwachte oder warum das Klagelied überhaupt erst zu diesem Zeitpunkt veröffentlicht wurde – so lange nach der Erstaufführung der zugrunde liegenden Oper *Arianna* von 1608. Eine mögliche Erklärung ist, dass eine Verbindung zu dem Staatsbesuch des Herzogs von Mantua in Venedig von 1623 besteht, obwohl in diesem Fall eine Widmung Monteverdis an ihn zu erwarten gewesen wäre.⁴ Plausibler erscheint die Idee Tim Carters, dass es «als Antwort auf die (Androhung der) Veröffentlichung in einer römischen Anthologie desselben Jahres erschienen sein könnte».⁵ Dabei handelt es sich um *Il maggio fiorito...di diversi autori* (Orvieto: Michel’Angelo Fei und Rinaldo Ruuli, 1623).

Auffallend ist, dass Magni nach 1622 nur diejenigen Bände von Monteverdis Musik nachdruckte, die überwiegend Musik für Solostimme und kleines Ensemble enthielten und zwar genau zu dem Zeitpunkt (1628), an dem er die *Scherzi musicali* von 1607 neu auflegte, zu denen Monteverdi folgende Aufführungsanweisungen gab:

4. See John Whenham, ‘The Gonzagas Visit Venice’, *Early Music*, 21 (1993), 525–42.

5. ‘The Venetian Secular Music’, in Whenham & Wistreich (eds.), *The Cambridge companion to Monteverdi*, 183.

4. Vedi John Whenham, ‘The Gonzagas Visit Venice’, *Early Music*, 21 (1993), 525–42.

5. «The Venetian Secular Music», in Whenham & Wistreich (a cura), *The Cambridge companion to Monteverdi*, 183.

4. Siehe John Whenham, *The Gonzagas Visit Venice*, in: *Early Music* 21 (1993), S. 525–42.

5. *The Venetian Secular Music*, in: *The Cambridge Companion to Monteverdi*, S. 183.

Before one begins to sing, the ritornello [for two violins and continuo] must be played twice. The ritornellos must be played at the end of each stanza, the lines written in the soprano clef being taken by two violins, and the bass line by the chitarrone, or harpsichord, or some other similar instrument. The first soprano line (the first stanza having been sung by three voices with the violins) may be sung solo [at pitch], or an octave lower, in the following stanzas, reverting in the last stanza, however, to three voices with violins. Where lines are seen drawn in place of words, the notes above the lines must be played, but not sung.

In fact, the strophic canzonettas that make up the *Scherzi*, published in score, can be performed by solo voice and continuo alone, with the continuo player also playing the ritornellos and the instrumental phrases that punctuate the vocal lines.

By the end of the 1620s, strophic songs with continuo were very much in vogue and many books of such pieces issued from the Venetian presses.⁶ In this respect Monteverdi's *Scherzi* proved among the most forward-looking of his secular music; and, within Monteverdi's own development, as Massimo Ossi has observed, 'it was the *Scherzi* – not madrigals like "Cruda Amarilli" – that pointed the way to the future: they provided a structural model on which Monteverdi based the forms of his

Prima che si cominci à cantare, si dovrà sonare due volte il Ritornello. I Ritornelli douranno esser sonati in fine d'ogni stanza ne i Soprani da due Violini da braccio, & nel Basso dal Chitarrone, ò Clavicembalo, ò altro simile instrumento. Il primo Soprano, cantata, che sia la prima stanza à tre voci con i Violini potrà esser cantato solo, ò vero all'ottava bassa nelle stanze che seguono, ripigliando però l'ultima stanza con l'istesse tre voci; & i violini stessi. Doue si vedranno tirate alcune linee nella sede delle parole, quelle note che sono ad esse linee sopraposte douranno esser sonate, ma non cantate.

Di fatto, le canzonette strofiche che costituiscono gli *Scherzi*, pubblicati in partitura, possono essere eseguite da una voce sola con il puro continuo, e in questo caso il continuista suonerà anche i ritornelli e tutti i passaggi strumentali che intervallano i versi cantati.

Alla fine degli anni venti del XVII secolo le canzoni strofiche con basso continuo erano molto di moda e le tipografie veneziane ne pubblicarono parecchi volumi.⁶ E in questo senso gli *Scherzi* di Monteverdi dimostrano di essere tra le composizioni della sua produzione profana che più hanno precorso i tempi. Nell'ambito della sua evoluzione artistica – come ha notato Massimo Ossi – «furono gli *Scherzi* – non i madrigali come

Vor dem Anfang des Gesangs muss das Ritornell [für zwei Violinen und Generalbass] zwei Mal gespielt werden. Die Ritornelle müssen am Ende jeder Strophe gespielt werden, wobei die Stimme im Sopranschlüssel von zwei Violinen und die Basslinie von einer Chitarrone, einem Cembalo oder einem ähnlichen Instrument übernommen wird. Die oberste Sopranstimme (nachdem die erste Strophe von drei Stimmen mit Violinen gesungen wurde) kann solo [wie notiert] oder in den folgenden Strophen eine Oktave tiefer gesungen werden, muss in der letzten Strophe jedoch zu drei Stimmen mit Violine zurückkehren. Wo anstelle von Wörtern Linien abgebildet sind, müssen die Noten über den Linien gespielt und nicht gesungen werden.

Tatsächlich können die in Partiturform veröffentlichten strophischen Canzonetten, aus denen die *Scherzi* bestehen, mit Solostimme und Continuoinstrument aufgeführt werden, wenn der Continuospieler auch die Ritornelle und Instrumentalpassagen übernimmt, die den Vokalpart ergänzen.

Gegen Ende der 1620er Jahre waren strophische Lieder mit Continuo Begleitung ausgesprochen modern; viele derartige Stücke erschienen bei venezianischen Verlegern.⁶ In dieser Hinsicht erwiesen sich Monteverdis *Scherzi* als unter den

6. See Nigel Fortune, 'Italian Secular Monody from 1600 to 1635: an Introductory Survey', *The Musical Quarterly*, 39 (1953), 171-195 esp. 189-192, and Silke Leopold, *Al Modo D'Orfeo: Dichtung Und Musik Im Italienischen Sologesang des Frühen 17. Jahrhunderts* (Analecta Musicologica, 29; Laaber, 1995).

6. Cfr. Nigel Fortune, «Italian Secular Monody from 1600 to 1635: an Introductory Survey», *The Musical Quarterly*, 39 (1953), 171-195 sp. 189-192, e Silke Leopold, *Al Modo D'Orfeo: Dichtung Und Musik Im Italienischen Sologesang des Frühen 17. Jahrhunderts* (Analecta Musicologica, 29; Laaber, 1995).

6. Siehe Nigel Fortune, *Italian Secular Monody from 1600 to 1635: an Introductory Survey*, in: *The Musical Quarterly* 39 (1953), S. 171-195 bes. 189-192, und Silke Leopold, "Al modo d'Orfeo": *Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts* (=Analecta Musicologica 29), Laaber, 1995.

first operatic essay, *Orfeo*, and they remained part of his vocabulary throughout the remainder of his career.⁷

It may be that it was the success of the 1628 *Scherzi* reprint that prompted Magni to choose the same title for his 1632 collection of Monteverdi's solo songs and duets. As with the publication of the *Lamento d'Arianna* in 1623, we have no knowledge of the extent to which Monteverdi was involved in the collection and publication of the 1632 *Scherzi*, the dedication of which was signed by Magni on 20 June 1632. As Paolo Fabbri has pointed out, Monteverdi was away from Venice for some months until at least 20 August 1632, and may in any case not have wished to be too closely associated with a volume of secular music, given that he had been created priest only on 16 April.⁸ As Fabbri further observes, the *Scherzi* was one of only four volumes of music published in Venice in 1632 following the disastrous plague years of 1630-31 and Magni may have requested its contents from Monteverdi in the hope of stimulating a dormant market.⁹

The title-page of the *Scherzi* advertises 'Arie', 'Madrigali' and a 'Ciaccona'. The last of these, 'Zefiro torna e di soavi accenti', is a setting for two voices of Ottavio Rinuccini's reworking

«Cruda Amarilli» – che indicarono le strade future da percorrere: essi fornirono un modello strutturale sul quale Monteverdi basò le forme del suo primo saggio operistico, *Orfeo*; forme che rimasero nel suo vocabolario per il resto della sua carriera».⁷

Forse fu proprio il successo della ristampa degli *Scherzi* nel 1628 che diede il destro a Magni di impiegare lo stesso titolo per la raccolta di canzoni solistiche e duetti pubblicata nel 1632. Così come successe per la pubblicazione del *Lamento d'Arianna* nel 1623, non sappiamo quanto Monteverdi sia stato coinvolto nella preparazione e pubblicazione degli *Scherzi* del 1632, anche considerando che la loro dedica fu firmata da Magni il 20 giugno di quell'anno. Come fa notare Paolo Fabbri, Monteverdi fu assente da Venezia per qualche mese almeno fino al 20 agosto 1632, e probabilmente non desiderava essere troppo coinvolto con un volume di musica profana, dal momento che era stato ordinato sacerdote poco prima, il 16 aprile.⁸ Come inoltre osserva Fabbri, gli *Scherzi* furono uno dei soli quattro libri di musica pubblicati a Venezia quell'anno, che seguiva il periodo della tremenda epidemia di peste del 1630-31. Dunque Magni potrebbe aver richiesto quelle

progressivsten seiner weltlichen Werke. Wie von Massimo Ossi erwähnt wurden «die *Scherzi* – nicht Madrigale wie "Cruda Amarilli" – zukunftsweisend für Monteverdis Entwicklung: sie bildeten die strukturelle Basis für die Formen von *Orfeo*, Monteverdis erstem Ausflug in die Opernwelt, und blieben für den Rest seiner Karriere Bestandteil seines Vokabulars».⁷

Möglicherweise wurde Magni durch den Erfolg der neu aufgelegten *Scherzi* von 1628 dazu angeregt, für seine Sammlung von Solostücken und Duetten Monteverdis im Jahre 1632 denselben Titel zu wählen. Wie bei der Veröffentlichung des *Lamento d'Arianna* 1623 ist nicht bekannt, in welchem Maße Monteverdi an der Sammlung und Veröffentlichung der *Scherzi* von 1632, deren Widmung am 20. Juni 1632 von Magni unterschrieben wurde, beteiligt war. Wie von Paolo Fabbri erwähnt hatte Monteverdi Venedig für einige Monate (mindestens bis zum 20. August 1632) verlassen und mag in jedem Fall nicht gewollt haben, dass er – so kurz nach seiner Weihung zum Priester am 16. April – zu eng mit einem Band weltlicher Werke assoziiert wurde.⁸ Fabbri betont ebenso, dass die *Scherzi* zu den insgesamt nur vier Musikbänden gehörten, die 1632 in den Jahren nach der entsetzlichen Pestepidemie von 1630-31 veröffentlicht wurden. Magni mag den Inhalt von

7. «The Mantuan Madrigals and Scherzi musicali», in Whenham and Wistreich (a cura), *The Cambridge Companion to Monteverdi*, 100.

8. Gastone Vio, «Ultimi raguagli monteverdiani», *Rassegna veneta di studi musicali*, 2-3 (1986-7), 347-64, spec. 350. I documenti relativi all'ordinazione furono ritrovati solo dopo la pubblicazione del saggio di Fabbri.

7. 'The Mantuan Madrigals and Scherzi musicali', in Whenham and Wistreich (eds), *The Cambridge Companion to Monteverdi*, 100.

8. Fabbri, *Monteverdi*, trans. Carter, 226.

9. *Idem*, 227-28.

7. *The Mantuan Madrigals and Scherzi musicali*, in: *The Cambridge Companion to Monteverdi*, S. 100.

8. Fabbri, *Monteverdi*, englisch Übersetzung von Tim Carter, S. 226.

of Petrarch's much more serious sonnet 'Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena', which Monteverdi set in Book VI. The result is one of Monteverdi's happiest inventions, a setting over the so-called 'chaconne' ostinato bass that takes full advantages of the opportunities for word-painting afforded by the text. The only madrigal in the book is 'Armato il cor', for two tenors, which Monteverdi himself reprinted in his eighth book of madrigals (1638) as one of the 'madrigals of war'; it was subsequently printed yet again in the posthumous *Madrigali e canzonette* of 1651, along with the 1632 version of 'Zefiro torna'. The other works in the book are all settings of strophic texts – 'arias' in early 17th-century parlance – for solo voice. They include simple strophic settings – 'Maledetto sia l'aspetto' and 'Eri già tutta mia', strophic variations – that is settings with a vocal line that is varied over the same bass – 'Quel sguardo sdegnosetto' and 'Ed è pur dunque vero?', and 'Ecco di dolci raggi', a setting of two stanzas of *ottava rima* linked only by the textual and musical similarities of their last lines. In the 1632 book the two stanzas have become separated (see below), but they were printed together (and attributed to Monteverdi) as the first item in the *Madrigali et Arie*, Op. 1 of Giovanni Battista Camarella, published possibly as early as 1623, though the date has been read as 1633.¹⁰

10. See Carter, 'The Venetian Secular Music', in *The Cambridge Companion to Monteverdi*, 179 and 290, chap. 10, n. 2.

musiche a Monteverdi nella speranza di riavviare un mercato assopito.⁹

Il frontespizio degli *Scherzi* elenca «Arie», «Madrigali» e una «Ciaccona». Quest'ultima, «Zefiro torna e di soavi accenti», è un arrangiamento a due voci del testo di Ottavio Rinuccini che parafrasa i versi molto più seri del sonetto del Petrarca «Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena» che Monteverdi musicò nel suo Libro VI. Il risultato (nel brano del 1632) è una delle creazioni più felici del compositore, un arrangiamento sopra il basso ostinato della ciaccona che può sfruttare appieno le opportunità descrittive che il testo permette. Il solo madrigale della raccolta è «Armato il cor» per due tenori, che Monteverdi stesso ripubblicò nel suo ottavo libro di madrigali (1638) come uno dei «madrigali guerrieri»; fu in seguito ristampato ancora nella raccolta postuma del 1651 *Madrigali e canzonette*, insieme con la versione del 1632 di «Zefiro torna». Gli altri brani nel libro consistono tutti di testi strofici messi in musica – ovvero «arie» nel gergo del primo Seicento – per voce sola. Tra queste troviamo arrangiamenti strofici semplici: «Maledetto sia l'aspetto» ed «Eri già tutta mia»; variazioni strofiche, ovvero arrangiamenti nei quali una linea vocale è variata sopra lo stesso basso: «Quel sguardo sdegnosetto» e «Ed è pur dunque vero?». Infine abbiamo «Ecco di dolci raggi» un arrangiamento di due strofe in doppia rima connesse solo dalle somiglianze testuali e musicali dei loro ultimi versi. Nella stampa del

9. Paolo Fabbri, *Monteverdi* (Torino, 1985), 288.

Monteverdi in der Hoffnung angefordert haben, einen schlafenden Markt wieder zu erwecken.⁹

Die Titelseite der *Scherzi* kündigt «Arie», «Madrigali» und eine «Ciaccona» an. Die letzte davon, «Zefiro torna e di soavi accenti», ist ein Arrangement für zwei Stimmen von Ottavio Rinuccinis Bearbeitung von Petrarchs viel ernsterem Sonett «Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena», das Monteverdi in Buch VI gesetzt hatte. Das Resultat ist eine von Monteverdis glücklichsten Erfindungen, ein Arrangement über einem sogenannten «Chaconne» Ostinato-Bass, das die im Text angelegten Möglichkeiten zur Wortmalerei voll ausschöpft. Das einzige Madrigal in diesem Band ist «Armato il cor» für zwei Tenöre, das Monteverdi selbst in seinem VIII. Madrigalbuch (1638) als eines der «Kriegsmadrigale» neu auflegte; in Folge wurde es ein weiteres Mal in den posthumen *Madrigali e canzonette* von 1651, zusammen mit der 1632er Version von «Zefiro torna» gedruckt. Bei allen anderen Werken dieses Buches handelt es sich um Bearbeitungen von strophischen Texten – «arias» im Sprachgebrauch des frühen 17. Jahrhunderts – für Solostimme. Darunter befinden sich einfache strophische Sätze – «Maledetto sia l'aspetto» und «Eri già tutta mia», strophische Variationsformen – also Sätze mit einer Vokalstimme, die über derselben Basslinie variiert – «Quel sguardo sdegnosetto» und «Ed è pur dunque vero?», sowie «Ecco di dolci raggi», eine Bearbeitung von zwei Strophen

9. Ebd., S. 227-28.

The 1632 *Scherzi* may be, as Magni called it, a ‘tiny’ book, but it is one of the few sources that give us examples of Monteverdi’s writing for solo voice outside the genre of opera. And but for Magni’s work, followed by that of his fellow Venetian printer Alessandro Vincenti in 1651, the superb duet ‘Zefiro torna’ would have been entirely lost.

1632 le due strofe sono separate (vedi sotto), ma furono ristampate nella giusta sequenza (attribuite a Monteverdi) come primo brano in *Madrigali et Arie*, Op. 1 di Giovanni Battista Camarella, pubblicato forse fin dal 1623, anche se l’anno stampato è stato interpretato come 1633.¹⁰

Gli *Scherzi* del 1632 potranno essere – come Magni lo chiama – un «picciol libretto», ma è anche una delle poche fonti che ci forniscono esempi della scrittura monteverdiana per voce solista fuori dal genere operistico. E se non fosse per l’impegno di Magni, seguito da quello del suo collega veneziano Alessandro Vincenti nel 1651, il magnifico duetto «Zefiro torna» sarebbe oggi completamente perduto.

von *ottava rima*, die nur durch die textlichen und musikalischen Ähnlichkeiten ihrer letzten Zeilen verbunden sind. Im Buch von 1632 erscheinen die beiden Strophen getrennt (s. u.), aber sie wurden zusammen als erster Beitrag in den *Madrigali et Arie*, Op. 1 von Giovanni Battista Camarella gedruckt (und Monteverdi zugeschrieben). Dieser Band wurde möglicherweise bereits 1623 veröffentlicht, obwohl das Datum bisher als 1633 gelesen wurde.¹⁰

Bei den *Scherzi* von 1632 mag es sich, wie Magni es nannte, um ein «winziges» Buch handeln, aber sie gehören zu den wenigen Quellen, die Beispiel für Monteverdis Komponierweise für Solostimme außerhalb seiner Opern liefern. Und wäre es nicht für Magnis Arbeit, gefolgt von der seines venezianischen Herausgeberkollegen Alessandro Vincenti im Jahre 1651, wäre das herausragende Duett «Zefiro torna» gänzlich verloren gegangen.

10. Vedi Carter, «The Venetian Secular Music», in *The Cambridge Companion to Monteverdi*, 179 e 290, cap. 10, n. 2.

10. Siehe Carter, *The Venetian Secular Music*, in: *The Cambridge Companion to Monteverdi*, S. 179 und S. “chap. 10, n. 2”.

BIBLIOGRAPHY

- Arnold, Denis and Nigel Fortune (eds), *The New Monteverdi Companion* (London: Faber, 1985).
- Carter, Tim, 'Two Monteverdi Problems and Why They Matter', *Journal of Musicology*, 19 (2002), 417-33.
- Fabbri, Paolo, *Monteverdi*, trans. Tim Carter (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).
- Fortune, Nigel, 'Italian Secular Monody from 1600 to 1635: an Introductory Survey', *The Musical Quarterly*, 39 (1953), 171-95.
- Leopold, Silke, *Al modo d'Orfeo: Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts* (Analecta Musicologica, 29; Laaber: Laaber-Verlag, 1995).
- Stevens, Denis, *Claudio Monteverdi Songs & Madrigals in Parallel Translations* (London: Long Barn Books, 1999).
- Whenham, John, 'The Gonzagas Visit Venice', *Early Music*, 21 (1993), 525-42.
- Whenham, John, and Richard Wistreich (eds), *The Cambridge Companion to Monteverdi* (Cambridge: CUP, 2007).

BIBLIOGRAFIA

- Arnold, Denis e Nigel Fortune (a cura), *The New Monteverdi Companion* (Londra: Faber, 1985).
- Carter, Tim, 'Two Monteverdi Problems and Why They Matter', *Journal of Musicology*, 19 (2002), 417-33.
- Fabbri, Paolo, *Monteverdi* (Torino: EdT, 1985).
- Fortune, Nigel, 'Italian Secular Monody from 1600 to 1635: an Introductory Survey', *The Musical Quarterly*, 39 (1953), 171-95.
- Leopold, Silke, *Al modo d'Orfeo: Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts* (Analecta Musicologica, 29; Laaber: Laaber-Verlag, 1995).
- Stevens, Denis, *Claudio Monteverdi Songs & Madrigals in Parallel Translations* (Londra: Long Barn Books, 1999).
- Whenham, John, 'The Gonzagas Visit Venice', *Early Music*, 21 (1993), 525-42.
- Whenham, John, e Richard Wistreich (a cura), *The Cambridge Companion to Monteverdi* (Cambridge: CUP, 2007).

BIBLIOGRAPHIE

- Arnold, Denis und Nigel Fortune (Hg.), *The New Monteverdi Companion* (London: Faber, 1985).
- Carter, Tim, *Two Monteverdi Problems and Why They Matter*, in: *Journal of Musicology* 19 (2002), S. 417-33.
- Fabbri, Paolo, *Monteverdi*, Übers. Tim Carter (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).
- Fortune, Nigel, *Italian Secular Monody from 1600 to 1635: an Introductory Survey*, in: *The Musical Quarterly* 39 (1953), S. 171-95.
- Leopold, Silke, "Al modo d'Orfeo": *Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts* (Analecta Musicologica, 29; Laaber: Laaber-Verlag, 1995).
- Stevens, Denis, *Claudio Monteverdi Songs & Madrigals in Parallel Translations* (London: Long Barn Books, 1999).
- Whenham, John, *The Gonzagas Visit Venice*, in: *Early Music* 21 (1993), S. 525-42.
- Whenham, John, and Richard Wistreich (Hg.), *The Cambridge Companion to Monteverdi* (Cambridge: CUP, 2007).

THE SOURCE

Only one copy of the original print is known to survive, in Wrocław, Poland, Biblioteka Uniwersytecka, 50642 Muz. [RISM A/I/6 M 3499]; see <http://www.bu.uni.wroc.pl/>.

The title-page of the *Scherzi musicali* reads:

LA FONTE

A quanto ne sappiamo, la stampa originale è un *unicum* conservato nella Biblioteka Uniwersytecka di Breslavia in Polonia. Segnatura: 50642 Muz. [RISM A/I/6 M 3499]; vedi inoltre <http://www.bu.uni.wroc.pl/>.

Il frontespizio degli *Scherzi musicali* è il seguente:

DIE QUELLE

Nur eine einzige Quelle dieser Originalausgabe ist bekannt. Sie befindet sich in Breslau, Polen, Biblioteka Uniwersytecka, 50642 Muz [RISM A/I/6 M 3499]; s. <http://www.bu.uni.wroc.pl/>.

Die Titelseite der *Scherzi musicali* liest sich wie folgt:

[within a border of decorative woodcuts] SCHERZI / MVSICALI / Cioè Arie, & Madrigali in stil recitatio, / con vna Ciaccona A 1. & 2. voci. / Del M.to Ill.re & M.to R.do Sig.r Claudio Monteverde. / Maestro di Capella della Sereniss. Repub. / Di Venetia. / *Raccolti da Bartholomeo Magni / & Nouamenti stampati.* / CON PRIVILEGIO / [Printer's device] / STAMPA DEL GARDANO / IN VENETIA M. DCXXXII. / [single rule] / Appresso Bartholomeo Magni.

And the dedication, on Sig. [A]v:

To the Most Illustrious My Lord and Most Revered Patron, Lord Pietro Cappello, the Most Worthy Podestà and Captain of Capodistria.¹

Knowing that Your Most Illustrious Lordship delights in music, and with rare intellect knows how to choose the most exquisite compositions, proof of the well-ordered nature and particular accomplishments of mind and the fine qualities of Your Most Illustrious Lordship, I, who find myself blessed by and obliged to your kindness since I have known you, am desirous of giving a small sign of the reverent affection that I bear towards you. Compelled by the entreaties of some virtuous persons, I have given to the press these few Ariette, [and] I make a gift to Your Most

E la dedica, che si trova alla segnatura [A]v:

AL ILL.MO MIO SIG.R / ET PATRON COLENDIS.MO / IL SIG.R PIETRO CAPELLO / Dignissimo Podestà & Capitano / di Capo d'Istria.¹ / Sapendo V. S. Illustrissima sì diletta della Musica, / & con singolare intelligenza ne sà scieglier le più esquisite / compositioni, il che dà saggio della sua ben composta natura, & singolari doti dell'animo, & virtù di V. S. Ill. / Io, che mi ritrovo affettionato, & obligato alla sua gentilezza da che la conobbi, & desideroso di dargli segno in parte dell'affetto riuerente che gli porto, con occasione, che a' / preghiere de virtuosi son stato necessitato dar alle stampe / queste poche Ariette, faccio dono à V. S. Ill. di questo / picciol Libretto; grande però rispetto all'animo mio, & di molta stima essendo compositioni del M. Ill. &

Und die Widmung bei Signatur [A]v lautet:

Meinem allerberühmtesten Herrn und hochwohlgeborenen Gebieter,¹ dem Herrn Pietro Capello, dem allerwürdigsten Bürgermeister und Befehlshaber von Capo d'Istria. Wissend, dass Euer Ehren sich an der Musik erfreut und mit einzigartigem Verstande die ausgezeichnetsten Compositionen zu wählen versteht, wodurch eine Probe des wohlgeformten Wesens, der einzigartigen Herzensgaben und der Vorzüge von Euer Ehren gegeben wird, mache ich, der ich mich Eurer Liebenswürdigkeit ergeben und verpflichtet fühle, seit ich sie kenne, und begierig bin, Euch zum Teil ein Zeichen der ehrerbietigen Zuneigung zu geben, die ich Euch entgegenbringe, Euer Ehren dieses kleine Büchlein zum Geschenk; groß jedoch achte ich es in meinem Herzen und mit viel

1. [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-cappello_res-d57e8301-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-cappello_res-d57e8301-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/)

1. [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-cappello_res-d57e8301-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-cappello_res-d57e8301-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/)

1. [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-cappello_res-d57e8301-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-cappello_res-d57e8301-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/)

Illustrious Lordship of this little book; it is great, however, with respect to my intentions, and of great value, since it contains compositions of the Most Illustrious and Most Reverend Signor Claudio Monteverdi, the most worthy Maestro di Cappella of this Most Serene Republic, a person so praiseworthy that our century will be able to glory in having been singularly favoured by Heaven in enjoying the virtues of so celebrated a man; so much more because he is praised and his worth admired by you. Receive, then, with cheerful countenance this gift, and accept me as your eternal servant, among the most affectionate, most reverent and most partial to your name, the most desirous of your commands. I bow to you respectfully and kiss your hands.

From Venice, 20 June 1632. Of Your Most Illustrious Lordship the most humble and devoted servant, Bartolomeo Magni.

M. R. / Sig. Claudio Monteverde Digniss. Maestro di Capella / di questa Serenissima Republica, Soggetto tanto degno, che il nostro secolo si potrà / gloriare d'esser stato singolarmente fauorito dal Cielo di godere le virtù di sì celebre / huomo; tanto più, che dà lei è lodato, & amirato il suo valore. Riceua dunque / con allegra faccia questo dono, & raccordandomele il solito seruidore, fra più affet- / tuosi il più riuerente, è fra più partiali del suo nome, il più bramoso de suoi comandi, / riuerente me l'inchino, & le bacio le mani. / Di Venetia li 20 Zugno 1632. / D. V. S. Ill.ma / Humill. & Deutiss. Seruitore / Bartholomeo Magni.

Wertschätzung, da dies Compositionen des sehr berühmten und sehr verehrten Claudio Monteverde sind, des allerwertesten Kapellmeisters dieser durchlauchtigsten Republik, ein so würdiger Untertan, dass unser Jahrhundert sich rühmen könnte, auf einzigartige Weise vom Himmel begünstigt worden zu sein, sich der Vorzüge eines so berühmten Mannes zu erfreuen, umso mehr, da sein Wert von Euch gelobt und bewundert wird. Mögen Sie daher mit frohem Antlitz dieses Geschenk annehmen, und indem ich mich Ihnen als Ihren üblichen Diener anempfehle, unter den Zugeneigtesten der Ehrerbietigste, und unter den für Euren Namen Voreingenommensten der Begierigste, Eure Befehle zu empfangen, verneige ich mich ehrerbietig und küsse Euch die Hände.

Venedig, am 20. Juni 1632. Euer allerberühmtesten Hoheit untertänigster und ergebenster Diener Bartholomeo Magni.

1 vol. in quarto, A28. There are two major errors in the print.

(1) At the foot of [A26v] the word 'Verte' [turn] appears in manuscript; the music printed on [A26v] is duplicated on sig. [A27r]; on this leaf the music is crossed out by hand and the words 'Questa facciata e doppia però voltate carta' [this page is duplicated, so turn the page] are printed at the foot of the page and emphasised by the drawing of a hand (possibly manuscript) with a finger pointing to them. The fact that there is printed acknowledgment of the error indicates a stop-press correction.

(2) The first stanza of 'Ecco di dolci raggi' is printed on A6v – A7r; the second stanza, beginning 'Io ch'armato sinor d'un duro gelo', is printed on A12v – A13r. The two stanzas belong, however, to the same piece.

Introduction and Source Study by John Whenham

La stampa consiste di un unico volume in quarto, A28. Si riscontrano due errori importanti nella stampa.

(1) A piè di pagina di [A26v] troviamo manoscritta la parola «Verte» (gira); la musica stampata su [A26v] è riproposta esattamente sulla pagina [A27r]; su questa facciata la musica è cancellata da una croce manoscritta e a piè di pagina sono stampate le parole «Questa facciata e doppia però voltate carta», enfatizzate dal disegno di una mano che le indica. Il fatto che l'errore sia riconosciuto in stampa indica che la correzione fu fatta in corso d'opera.

(2) La prima strofa di «Ecco di dolci raggi» è stampata su A6v – A7r, mentre la seconda strofa, il cui incipit è «Io ch'armato sinor d'un duro gelo» è stampata su A12v – A13r. Le due strofe sono da collegare.

Italian translation by Andrea Bornstein

1 Band im Quartformat, A28. Der Druck enthält zwei gravierende Fehler.

(1) Am Fuß von [A26v] erscheint das Wort «Verte» [umblättern] im Manuskript; die bei Signatur [A26v] gedruckte Musik ist bei Signatur [A27r] dupliziert; auf diesem Blatt wurde die Musik handschriftlich durchgestrichen und die Worte «Questa facciata e doppia però voltate carta» [diese Seite ist doppelt, dann die Seite umblättern] unten auf der Seite gedruckt sowie durch die Abbildung [?handschriftlich] einer Hand mit einem darauf zeigenden Finger hervorgehoben. Das Vorhandsein einer gedruckten Bestätigung des Irrtums weist auf Änderung in letzter Minute hin.

(2) Die erste Strophe von «Ecco di dolci raggi» ist auf A6v – A7r und die zweite Strophe, die mit «Io ch'armato sinor d'un duro gelo» beginnt, auf auf A12v – A13r gedruckt. Die beiden Strophen sind verbunden.

Deutsche Übersetzung des Vorworts von Monika Hennemann
Deutsche Übersetzung der Einleitung von Joachim Steinheuer

TEXTS AND TRANSLATIONS

Cursed
be the looks
that set me afire,
unhappy me!
For I feel
cruel torment,
for I die.
Nor has my faith
any comfort
through you alone.

Cursed
be the arrow
that wounded me:
I died from it.
Thus my sun
wishes it,
thus she desires,
who despises
as much as she is able:
what shall I do?

Wicked woman,
my death
she wants,
she who wounds me.
She makes fun
of my burning,
she wishes that I should suffer,
that I should bleed:
hence I shall die now,
on this bitter day!

English translation ©2012 John Whenham

I TESTI E LA LORO TRADUZIONE

1. MALEDETTO SIA L'ASPETTO

Maledetto
sia l'aspetto
che m'ardé,
tristo me.
5 Poi ch'io sento
rio tormento,
poi ch'io moro
né ristoro
ha mia fé
10 sol per te.

Maledetta
la saetta
ch'impiegò:
ne morò.
15 Così vuole
il mio sole,
così brama
chi disama
quanto può:
20 che farò?

Donna ria
morte mia
vuol così
chi ferì.
25 Prende gioco
del mio foco,
vuol ch'io peni,
che mi sveni:
morro qui,
30 fiero di.

TEXTVORLAGEN UND ÜBERSETZUNGEN

Ganz verflucht sei
dieser Anblick,
der entzündet
mich Betrüben!
Daher fühl' ich
herbe Qualen,
daher sterb' ich,
und nicht Ruh' hat
meine Treu' durch
Dich allein.

Ganz verflucht sei
dieser Pfeil, der
mich verletzt hat,
daran sterb' ich.
Also will es
meine Sonne,
also wünscht es,
die nicht liebet
wie sie könnte:
Was nur tun?

Meinen Tod, oh
böse Dame,
will nun die, die
mich verwundet.
Nur ein Spiel ist
ihr mein Feuer,
ich soll leiden
und verbluten,
sterben an so
hartem Tag.

German translation ©2012 Joachim Steinheuer

2. QUEL SGUARDO SDEGNOSETTO – PRIMA PARTE

That haughty glance,
gleaming and threatening,
that poisonous dart,
flies to wound my breast.
Beauty, whence I am all afire
And have torn myself apart,
wound me with your glance,
heal me with your laughter.

Quel sguardo sdegnosetto
lucente e minaccioso,
quel dardo velenoso
vola a ferirmi il petto.
5 Bellezze ond'io tutt'ardo
e son da me diviso,
piagatemi col sguardo,
sanatemi col riso.

Dieser ungehaltene Blick,
funkelnd und bedrohlich,
dieser giftige Pfeil
fliegt, mir die Brust zu verwunden.
Ihre Schönheiten, durch die ich ganz entbrannt
und von mir selbst getrennt bin,
verwundet mich mit dem Blick,
doch sollt ihr mich heilen mit Lachen.

ARMATEVI PUPILLE – SECONDA PARTE

Arm yourselves, eyes,
with bitterest severity,
pour out on my heart
a shower of sparks:
but do not delay with your lips
to revive me when I am dead.
Wound me with that glance,
but heal me with that laughter.

Armatevi pupille
10 d'asprissimo rigore,
versatemi sul core
un nembo di faville:
ma 'l labro non sia tardo
a ravvivarm'ucciso,
15 feriscami quel sguardo
ma sanimi quel riso.

Bewaffnet Euch, Ihr Augen
mit allerstrengster Härte!
Gießt aus über dem Herzen
eine Wolke aus Funken!
Doch zögere die Lippe dann nicht,
mich wiederzubeleben, wenn ich tot bin.
Verletzen soll mich dieser Blick,
doch heilen soll mich dies Lachen.

BEGL'OCCHI A L'ARMI, A L'ARMI – TERZA PARTE

Beautiful eyes, to arms, to arms,
I prepare my breast for you;
take delight in wounding me
until I faint away,
and if by your darts
I shall be conquered,
wound me with those glances,
but heal me with that laughter.

Begl'occhi a l'armi, a l'armi,
io vi preparo il seno;
gioite di piagarmi
20 in sin ch'io venga meno.
E se da' vostri dardi
io resterò conquiso,
ferischino quei sguardi
ma sanimi quel riso.

Ihr schönen Augen, zu den Waffen, zu den Waffen!
Ich bereite Euch meine Brust;
freut Euch daran, mich zu verwunden,
auf dass ich schließlich vergehe!
Und wenn durch Eure Pfeile
ich dann bezwungen sein werde,
So mögen diese Blicke zwar verletzen,
doch heilen soll mich dies Lachen.

3. ERI GIÀ TUTTA MIA

You were once all mine,
mine were that soul and heart;
who has turned you from me?
A new bond of love.
O beauty, o virtue,
O wondrous constancy,
where are you?
You were once all mine,
now you are no longer.
Ah, you are no longer mine.

On me alone you turned
those beautiful laughing eyes,
for me your golden locks
were unfurled in the winds.
O fleeting pleasures,
O constancy of heart,
where are you?
You were once all mine,
now you are no longer.
Ah, you are no longer mine.

The joy in my face
ah, you will see again no more;
my song, my laughter
are turned to suffering.
O scattered sighs,
O vanished compassion,
where are you now?
You were once all mine,
now you are no longer.
Ah, you are no longer mine.

English translation ©2012 John Whenham

Eri già tutta mia,
mia quell'alma e quel core;
chi da me ti desvia?
Novo laccio d'amore.
5 O bellezz', o valore,
o mirabil constanza
ove sei tu?
Eri già tutta mia,
or non sei più.
10 Ah, che mia non sei più.

Sol per me gl'occhi belli
rivolgevi ridenti,
per me d'oro i capelli
si spiegavan ai venti.
15 O fugaci contenti,
o fermezza d'un core,
dove sei tu?
Eri già tutta mia,
or non sei più.
20 Ah, che mia non sei più.

Il gioir nel mio viso
ah, che più non rimiri
il mio canto, il mio riso
è converso in martiri.
25 O dispersi sospiri,
o sparita pietate
dove sei tu?
Eri già tutta mia,
or non sei più.
30 Ah, che mia non sei più.

Du warst einst ganz die Meine,
mein, dies Herz und diese Seele;
Wer brachte Dich von mir ab?
Ein neues Band der Liebe.
O Schönheit, o Tugend,
O wundersame Beständigkeit,
wo bist Du?
Du warst schon ganz die Meine,
Und bist es nun nicht mehr
Ach, dass Du nicht mehr mein bist!

Allein zu mir hast die schönen Augen
Du lachend gewendet,
für mich breiteten die Haare von Gold
sich aus in den Winden.
O flüchtige Befriedigungen,
o Standhaftigkeit eines Herzens,
wo bist Du nur?
Du warst einst ganz die Meine,
Und bist es nun nicht mehr
Ach, dass Du nicht mehr mein bist!

Die Freude in meinem Antlitz,
Ach, wirst Du nun nicht mehr erblicken;
Mein Gesang und mein Lachen
Sind ganz verkehrt in Qualen.
O verschwendete Seufzer,
o verschwundenes Mitleid,
Wo bist Du nur?
Du warst einst ganz die Meine,
Und bist es nun nicht mehr.
Ach, dass Du nicht mehr mein bist!

German translation ©2012 Joachim Steinheuer

4. ECCO DI DOLCI RAGGI IL SOL ARMATO

Behold, the sun armed with sweet rays,
 fires arrows at the flowering season of Spring.
 Drunk with sweetest love,
 The wind [Zephyrus] sleeps silently in the bosom of
 Chloris [goddess of flowers, wife of Zephyrus].
 Sometimes, however, wanton and scented,
 the wind makes the flowering grass wave and tremble.
 The air, the earth, the heavens all breathe love:
 each heart should burn, therefore, burn with love.
 Until now I, armed with hard ice,
 was able to defend myself against the assaults of
 Cupid,
 nor could his fiery, piercing arrow
 penetrate my soul or attack my breast.
 Now that all has changed to the new season,
 will I have again to surrender myself to two beautiful
 eyes?
 Yes, my customary hardness will be disarmed:
 my heart must burn, therefore, burn with love.

English translation ©2012 John Whenham

Ecco di dolci raggi il Sol armato
 del verno saettar la stagion florida;
 di dolcissim'amor inebriato
 dorme tacito 'l vento in sen di Clorida.
 5 Talor però lascivo ed odorato
 ondeggiar, tremolar fa l'erba florida.
 L'aria, la terra, il ciel spiran amore:
 arda dunque d'amor, arda ogni core.
 Io ch'armato sinor d'un duro gelo,
 10 degl'assalti d'Amor potei difendermi
 né l'infocato suo pungente telo
 puote l'alma passar o 'l petto offendermi.
 Or ch'il tutto si cangia al novo cielo,
 a due begl'occh'ancor non dovea arrendermi?
 15 Sì, si disarm'il solito rigore:
 arda dunque d'amor, arda il mio core.

Sieh nur mit süßen Strahlen die Sonne nun gewappnet,
 und, den Winter mit Pfeilen zu treffen, den blühenden
 Frühling.
 Von allersüßester Liebe trunken
 schläft schweigend noch der Wind [Zephyr] am
 Busen Cloridas [Göttin der Blumen und Gemahlin
 Zephyrs]
 Bisweilen aber, ganz schamlos und duftend
 lässt er wogen, erzittern die blühenden Gräser.
 Die Luft, die Erde und der Himmel strahlen Liebe aus:
 So brenne denn vor Liebe, so brenne jedes Herz.
 Bis jetzt war ich mit hartem Eis gewappnet,
 konnt' mich verteidigen vor Amors Angriff,
 noch konnte sein glühender, stechender Pfeil
 mir die Seele durchbohren oder die Brust verletzen.
 Da nunmehr alles sich vor neuem Himmel wandelt,
 sollt ich zwei schönen Augen mich noch immer nicht
 ergeben?
 Ja, ja, entwaffnen soll sich die übliche Strenge:
 So brenne denn vor Liebe, brenne mein Herz.

German translation ©2012 Joachim Steinheuer

5. ED È PUR DUNQUE VERO

And is it then true,
heart made soulless, cruel spirit,
that, in changing your mind,
you stand bereft of both fidelity and love?
You take pride in betraying me
so that I turn my lyre to weeping.

Is this my reward
for so many loving labours?
Is it thus that your cruel will
does justice to me, hostile stars?
But if your heart rebels against all fidelity,
Lydia, the fault is yours, not the stars'.

Unhappy me, I shall drink
my broken troubled tears,
for ever saddened
for all other abandoned lovers.
And I shall carve on marble [in memory] of my fidelity:
'Foolish is that heart that trusts in a beautiful woman.'

Needy for comfort,
a beggar for hope, I shall go wandering;
And without baggage or harbour,
amid storms I shall live sad and solitary.
Nor shall I fear a precipitous death,
for he who is not alive cannot die.

The many years
in which I was snow in the sun of your beauty,
the height of my suffering
without even a brief respite,
will teach the winds to murmur
of your treachery, O cruel one, and of my torments.

Ed è pur dunque vero,
disumanato cor, anima cruda,
che cangiando pensiero
e di fede e d'amor tu resti ignuda?
5 d'aver tradito me dati pur vanto,
ché la cetera mia rivolgo in pianto.

È questo il guiderdone
de l'amorose mie tante fatiche?
Così mi fa ragione
10 il vostro reo destin, stelle nemiche?
Ma se 'l tuo cor è d'ogni fé ribelle,
Lidia, la colpa è tua, non delle stelle.

Beverò, sfortunato,
gl'assassinati miei torbidi pianti,
15 e sempre adolorato
a tutti gl'altri abbandonati amanti.
E scolpirò sul marmo alla mia fede:
«Sciocco è quel cor ch'in bella donna crede».

Povero di conforto,
20 mendico di speranza andrò ramingo;
e senza salma o porto,
fra tempeste vivrò mesto e solingo.
Né avrò la morte di precipizia schivo,
perché non può morir chi non è vivo.

25 Il numero degli anni,
ch'al sol di tue bellezze io fui di neve,
il colmo degl'affanni,
che non mi diero mai riposo breve,
insegnerano a mormorar i venti
30 le tue perfidie, o cruda, e i miei tormenti.

So ist es also wahr
entmensches Herz, grausame Seele,
dass, wenn Dein Gedanke sich ändert,
Du jeder Treu' und Liebe Dich entblößest?
So rühm' Dich denn, indem Du mich verrietest,
dass ich die Leier nun aufs Weinen richte.

Ist dies denn die Belohnung
all meiner Liebesmühen?
Lässt mir Gerechtigkeit so widerfahren
Euer böses Geschick, feindliche Sterne?
Doch wenn Dein Herz sich auflehnt gegen jede Treue,
ist's, Lidia, Deine Schuld, nicht die der Sterne!

Als Unglücksel'ger werd' ich trinken
mein trübes, zugrunde gerichtetes Weinen,
als Schmerzerfüllter immer
all den andern verlassenen Liebenden erscheinen.
Und meißeln werd' ich in den Marmor meiner Treue:
«Töricht ist jenes Herz, das einer Schönen glaubt».

Verarmt an Trost und
bettelnd um Hoffnung werd' ich irren umher,
und ohne Rüstung oder Hafen
werd' in den Stürmen traurig und einsam ich leben.
Auch hab ich vor des Todes Abgrund keine Scheu,
denn sterben kann nicht, wer nicht ist lebendig.

War denn die Zahl der Jahre,
die ich war Schnee in Deiner Schönheit Sonne,
der Gipfel schon an Kummer?
Da sie mir niemals kurz nur Ruhe geben,
werden durchs Rauschen lehren mich die Winde
all Deine Tücken, Grausame, und meine Qualen!

Live with a heart of ice,¹
 and your changeableness might warn the winds;
 hold your beloved tightly in your arms
 and laugh at and triumph over my suffering;
 and both in sweet pleasant union
 make a grave for my life.

Hear, you abysses, hear
 the last accents of my despair;
 since my joys are ended
 and my loves and my pleasures,
 so great is my woe that I would call
 my anguish the equal of Hell.

English translation ©2012 John Whenham

Vivi col cor di giaccio¹
 e l'inconstanza tua l'aure difidi;
 stringi il tuo ben in braccio
 e del mio mal con lui trionfa e ridi;
 35 ed ambi in union dolce gradita
 fabricate il sepolcro alla mia vita.

Abissi, udite, udite
 di mia disperazion gli ultimi accenti;
 da poi che son fornite
 40 le mie gioie, e gl'amor e i miei contenti,
 tanto è 'l mio mal che nominar io voglio
 emulo de l'inferno il mio cordoglio.

1. 'giacio' corretto in 'giaccio' per concordare con 'braccio'. È noto che la parlata dell'Italia settentrionale non distingue tra singole e doppie consonanti; per cui 'giacio' rima con 'braccio'.

So lebe denn mit Deinem Herz aus Eis,¹
 vor Deiner Unbeständigkeit warne die Lüfte!
 Halt den Geliebten nur im Arm,
 lach' nur und triumphier' mit ihm über mein Ungemach;
 und in angenehm süßer Vereinigung
 mögt ihr so beide errichten das Grabmal meines Lebens!

Ihr, Abgründe, so höret doch
 die letzten Töne meiner Verzweiflung:
 Von nun an, da geendet sind
 all meine Liebe, Freuden und Befriedigungen,
 ist gar so groß mein Ungemach, dass ich möcht'
 sagen,
 selbst mit der Hölle wetteifert mein Gram.

German translation ©2012 Joachim Steinheuer

1. 'Giacio' zu 'giaccio' geändert. Im gesprochenen Italienisch in Norditalien gab es keine, oder nur sehr wenig Unterschiede zwischen Einzel- und Doppelkonsonanten, insofern reimte sich "giacio" auf "braccio".

1. 'giacio' corrected to 'giaccio' to match 'braccio'. It is a known fact that in the spoken Italian of Northern-Italy there was no or very little difference between single or double consonants; hence 'giacio' rhymed with 'braccio'.

6. ZEFIRO TORNA E DI SOAVI ACCENTI
(Ottavio Rinuccini)

Zephyrus returns and with his gentle accents
Makes the air pleasant, and puts his naked foot in the
water,¹
and murmuring among the green leafy fronds
he makes the flowers in the meadow dance.

Their hair garlanded, Phyllis and Chloris
tune their dear and joyful notes of love,
and from the heights and from the valleys low and
deep²
the resounding caverns redouble their harmony.

The dawn rises more beautiful in the heavens, and the
sun
scatters more gleaming gold, purer silver,
adorns Thetis's fine sky-blue mantle.

I alone, through desolate and abandoned forests,
of the burning [glances] of two beautiful eyes and of
my torment,
as my fate wills, now I weep, now I sing.

English translation ©2012 John Whenham

Zefiro torna e di soavi accenti
l'aer fa grato e 'l piè discioglie a l'onde,
e mormorando tra le verdi fronde
fa danzar al bel suon sul prato i fiori.

5 Inghirlandato il crin, Fillide e Clori
note tempran d'Amor care [e] gioconde,
e da monti e da valli ime e profonde¹
radoppian l'armonia gl'antri canori.

10 Sorge più vaga in ciel l'aurora, e 'l sole
sparge più lucid'or, più puro argento
fregia di Teti il bel ceruleo manto.

Sol io per selve abbandonate e sole
l'ardor de due begl'occhi e 'l mio tormento
come vol mia ventura or piango, or canto.

Zephyr kehrt wieder und macht mit sanften Klängen
die Luft gewogen, löst der Welle vom Eise den Fuß¹
und lässt, in grünen Blättern murmelnd,
beim schönen Klang die Blumen tanzen auf den Wiesen.

Das Haar bekränzt, bringen Filli und Clori
angenehm heitere Töne der Liebe hervor
und von den Bergen und aus tiefstem Innern der Täler²
verdoppeln wohlklingende Höhlen die Harmonie.

Lieblicher steigen Morgenröte und Sonne am Himmel
empor,
mit glänzenderem Gold und reinerem Silber
ist der himmelblaue schöne Mantel der Thetis geziert.

Nur ich allein in verlassenenen, einsamen Wildnissen
beweine oder besinge bald, ganz wie es mein
Schicksal will,
die Glut zweier schöner Augen und meine Qual.

German translation ©2012 Joachim Steinheuer

1. For an alternative reading of the Italian text see the German translation.

2. On the meaning of this line, and on Monteverdi's setting of the word 'low' with high notes in the tenor voice, see Tim Carter, 'Two Monteverdi Problems and Why They Matter', *The Journal of Musicology*, 19 (2002), 417-33, esp. 423-6.

1. Sul significato di questo verso e riguardo al modo di musicare da parte di Monteverdi la parola «imo» con note acute nella voce del tenore, vedi Tim Carter, «Two Monteverdi Problems and Why They Matter», *The Journal of Musicology*, 19 (2002), 417-33, spec. 423-6.

1. Eine alternative Lesart des italienischen Textes findet sich in der englischen Übersetzung.

2. Über die Bedeutung dieser Zeile und Monteverdis Vertonung des Wortes 'ime' mit hohen Noten in der Tenorstimme, siehe Tim Carter, Two Monteverdi Problems and Why They Matter, in: *The Journal of Musicology*, 19 (2002), S. 417-33, bes. S.423-6.

7. ARMATO IL COR D'ADAMANTINA FEDE

My heart armed with adamantine faith¹
 I come to the kingdom of Love
 to serve in its army.
 I shall contend with the heavens and with Fate,
 and will battle with Death,
 for as a fearless warrior,
 if I do not gain victory I shall not seek to live.

English translation ©2012 John Whenham

Armato il cor d'adamantina fede,¹
 nell'amoroso regno
 a militar ne vegno.
 Contrasterò col ciel e con la sorte,
 5 pugnerò con la morte
 ch'intrepido guerriero,
 se vittoria non ho, vita non chero.

Das Herz gewappnet mit diamantener Treue¹
 komm ich ins Reich der Liebe,
 um dort zu kämpfen.
 Ich werde mit dem Himmel, mit dem Schicksal
 ringen,
 und streiten mit dem Tod,
 denn wenn als unerschrock'ner Krieger
 den Sieg ich nicht erringe, will ich das Leben nicht.

German translation ©2012 Joachim Steinheuer

1. The first line of the text is a paraphrase of Ovid's 'Militat omnis amans' (*Amores*, I. ix), a translation and adaptation of which by Ottavio Rinuccini – 'Ogni amante è guerrier' – Monteverdi set and published in his *Madrigali guerrieri et amorosi ... Libro ottavo* (Venice, 1638).

1. Il primo verso è una parafrasi di «Militat omnis amans» di Ovidio (*Amores*, I. ix), del quale Ottavio Rinuccini fece una traduzione e adattamento – «Ogni amante è guerrier» – che Monteverdi musicò e pubblicò nei suoi *Madrigali guerrieri et amorosi ... Libro ottavo* (Venezia, 1638).

1. Die erste Zeile des Textes ist eine Paraphrase von Ovids 'Militat omnis amans' (*Amores*, I. ix). Ottavio Rinuccini schuf in 'Ogni amante è guerrier' eine teilweise frei bearbeitete Übersetzung, die Monteverdi in Musik setzte und in seinen *Madrigali guerrieri et amorosi ... Libro Ottavo* (Venedig, 1638) veröffentlichte.

EDITORIAL METHOD

CONTENTS

The order of the works in the source has been preserved, and multiple parts of a composition treated as a single work. The numbering and titles of works (the latter derived from their text incipit) are editorial.

TEXTS

Texts have been normalized according to the following criteria.

Seventeenth-century graphic conventions have been adapted to modern usage: the distinction between ‘u’ and ‘v’ has been normalized; the ‘h’ in words like ‘honor’ has been suppressed; the conjunction ‘et’ and the ampersand become ‘e’ or ‘ed’ according to context; ‘ti’ followed by a vowel becomes ‘zi’ (for example, ‘gratie’ becomes ‘grazie’); accents are modernized and abbreviations are filled out.

In those cases where the adoption of a modern spelling would alter the sound of the word, the spelling of the source is followed. If the source contains variant spellings of a single word, perhaps caused by the preferences of two or more typesetters, the more familiar spelling has been tacitly adopted. Where two equally valid forms of a word are used simultaneously in two or more parts, a consistent spelling has been adopted and the variant is signalled in the Critical Commentary.

CRITERI EDITORIALI

CONTENUTO

Nella trascrizione, l’ordine originale dei brani è stato mantenuto; inoltre le singole sezioni di una stessa composizione sono state considerate come un unico brano. La numerazione dei brani e i loro titoli – questi ultimi desunti dagli incipit testuali – sono del curatore.

TESTI

I testi sono stati normalizzati secondo i seguenti criteri.

In primo luogo si sono adattati all’uso moderno le convenzioni grafiche dell’epoca: si è normalizzata la distinzione tra «u» e «v»; si è eliminata l’acca in parole come «honor»; la congiunzione «et» e la nota tironiana (&) sono diventate, a seconda delle esigenze metriche, «e» o «ed»; il gruppo «ti» seguito da vocale è stato normalizzato in «zi», come per es. «gratie» che diventa «grazie». Il lavoro di modernizzazione ha poi riguardato la correzione degli accenti e lo scioglimento delle abbreviazioni.

Nei casi in cui l’adozione di una grafia moderna avrebbe alterato il suono della parola, si è deciso di mantenere la grafia originale. Se la fonte riporta diverse varianti grafiche della stessa parola – forse a causa dell’intervento concomitante di due o più tipografi – è stata scelta la grafia più usuale. Quando due versioni altrettanto valide della stessa parola sono impiegate in due o più parti della stessa composizione, è stata scelta un’unica grafia e le varianti sono riportate nell’apparato critico.

EDITORISCHE VORGEHENSWEISE

INHALT

Die Reihenfolge der Werke in der Quelle wurde beibehalten, und die verschiedenen Teile einer Komposition wurden als ein Werk behandelt. Die Nummerierungen und Titel der Werke (letztere von den Textanfängen abgeleitet) sind Hinzufügungen der Herausgeber.

TEXTE

Die Texte wurden nach den folgenden Kriterien standardisiert:

Konventionen des 17. Jahrhunderts wurden dem modernen Gebrauch angepasst. Die Unterscheidung zwischen „u“ und „v“ wurden normalisiert; das „h“ in Wörtern wie „honor“ wurde unterdrückt; die Konjunktion „et“ und das &-Zeichen wurden je nach Kontext zu „e“ oder „ed“; „ti“ gefolgt von einem Vokal wurde zu „zi“ (zum Beispiel wurde „gratie“ zu „grazie“); Akzente wurden modernisiert und Abkürzungen ausgeschrieben.

Dort, wo die Anwendung der modernen Rechtschreiberegeln den Klang eines Wortes verändern würde, bleibt die Schreibweise der Quelle bestehen. Bei variierenden Schreibweisen desselben Wortes in der Quelle – verursacht beispielsweise durch persönliche Referenzen von zwei oder mehr Schriftsetzern – wurde die gebräuchlichere Version adaptiert. Wenn zwei gleichwertige Schreibweisen eines Wortes simultan in zwei oder mehr Stimmen auftreten, wurde eine einheitliche Schreibweise eingeführt; die Varianten sind im Kritischen Kommentar angegeben.

On the rationale for this policy see Giuseppina La Face Bianconi, 'Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana', *Acta musicologica*, 66 (1994), 1-21, 139.

In presenting the texts as literary entities, the reconstruction and classification of the poetic form is editorial in those cases in which no literary source is known.

None of the texts set by Monteverdi is attributed to a poet in the musical source, and are without punctuation except for a final full stop. All other punctuation is, therefore, editorial, as are the classifications of the texts and their attributions to individual poets. The use of capital letters at the beginning of each line is, generally, editorial, though it reflects common sixteenth- and seventeenth-century literary usage. In the musical settings, the beginnings of poetic lines are signalled in the edition of the musical settings by the use of capital letters. For the identification of poets and poetic sources see *REPIM. Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700* (ed. Angelo Pompilio): <http://repim.muspe.unibo.it/default.aspx>.

In the musical settings, text repetition indicated in the source by an *idem* sign ('ii' or 'ij') is shown in italics. Text added by the editor is enclosed in brackets.

In the musical settings, elisions between syllables are shown editorially by an elision character joining the relevant syllables.

Sulle ragioni delle scelte anzidette, si veda l'articolo di Giuseppina La Face Bianconi, «Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana», *Acta musicologica*, 66 (1994), pp. 1-21, 139.

Nella presentazione dei testi come entità letterarie autonome, la ricostruzione e la classificazione delle forme poetiche è del curatore, a meno che non sia nota una valida fonte letteraria del brano in oggetto.

La fonte non attribuisce mai i testi impiegati. Inoltre, i essi sono privi di punteggiatura, con l'eccezione del punto conclusivo. Pertanto, tutta la punteggiatura è del curatore, il quale si è inoltre occupato di classificare metricamente i testi e di attribuirli – quando possibile – a un autore. L'impiego delle lettere maiuscole a capoverso è dovuto nella maggior parte dei casi al curatore, sebbene quest'uso rifletta quello usualmente impiegato nella poetica dei secoli XVI e XVII. Nella trascrizione delle musiche, l'inizio dei versi è sempre in maiuscolo. Riguardo all'identificazione dei poeti e delle fonti letterarie, si veda *REPIM. Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700* a cura di Angelo Pompilio: <http://repim.muspe.unibo.it/default.aspx>.

Le parti di testo indicate nell'originale dalle sigle «ij» o «ii» (*idem*) sono state trascritte in corsivo. Il testo aggiunto dal curatore è invece tra parentesi quadre.

Nella trascrizione delle musiche, la sinalefe è segnalata da una legatura che unisce le sillabe interessate.

Für eine Begründung dieser Vorgehensweise s. Giuseppina La Face Bianconi, „Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana“, *Acta musicologica* 66 (1994), S. 1-21; 139.

Wo keine literarische Quelle bekannt ist, handelt es sich bei der Rekonstruktion und Klassifizierung der poetischen Form zum Zwecke der Präsentation der Texte als literarische Einheiten um einen Eingriff des Herausgebers.

In der musikalischen Quelle ist keiner der von Monteverdi vertonten Texte einem Dichter zugeschrieben. Die Texte haben mit Ausnahme eines Punktes am Ende keine Satzzeichen. Alle weiteren Satzzeichen sowie die Großbuchstaben am Zeilenbeginn (die den Gebrauch in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts reflektieren) sind demnach – ebenso wie ihre Klassifizierung sowie die Zuordnung zu individuellen Dichtern – Zusätze des Herausgebers. Im Notentext wird der Anfang der Textzeilen der Gedichte durch die Verwendung von Großbuchstaben signalisiert. Zur Identifikation von Dichtern und dichterischen Quellen s. *REPIM. Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700* a cura di Angelo Pompilio <http://repim.muspe.unibo.it/default.aspx>.

Im Notensatz werden Textwiederholungen, die in der Quelle durch ein Wiederholungszeichen (ii or ij) markiert sind, in Kursivbuchstaben gedruckt. Textzusätze des Herausgebers erscheinen in Klammern.

Im Notentext wurden Auslassungen zwischen Silben durch Auslassungszeichen zwischen den betreffen Silben vom Herausgeber kenntlich gemacht.

MUSIC

The original clef, stave signature, mensuration sign and initial notes in each part are shown in an incipit.

In the edition, the music has been barred regularly and bar numbers added at the beginning of each system after the first.

Specifically, music notated under the mensuration sign C has been barred in units of two minims; music notated under the proportional signs 3/1 and 6/2 have been barred in units of three semibreves and six minims respectively. Editorial double barlines are used at changes of mensuration sign. Editorial barlines do not imply regular metrical stress.

The original note-values of the source have been retained in the edition since they carry significance for the performer. Note-values that would run over the barline in the transcription are divided into appropriate values and connected with a tie.

All beaming is editorial.

Slurs and ties shown as dotted lines are editorial.

Editorial accidentals are enclosed in parentheses.

Sharp signs in the source have been tacitly transcribed as sharps or naturals and flat signs as flats or naturals, depending upon context. Ornamentation signs are shown as they appear in the source.

All other matter in brackets is editorial.

LE MUSICHE

L'incipit – posto all'inizio di ogni voce nella trascrizione – riporta la chiave originale, l'armatura di chiave, il segno mensurale e le prime note della musica.

Nella trascrizione, la musica è stata coerentemente suddivisa in battute progressivamente numerate: i numeri di battuta sono riportati all'inizio di ogni sistema a eccezione del primo.

La musica originalmente notata in C è stata suddivisa in misure formate da due minime; la musica notata nei segni di proporzione 3/1 e 6/2 è stata suddivisa in misure contenenti rispettivamente tre semibreve e sei minime. Le linee di battuta aggiunte dal revisore non implicano alcuna accentuazione ritmica.

Tutti i valori originali sono stati mantenuti nella trascrizione, dal momento che essi sono significanti. I valori musicali sovrabbondanti rispetto alla battuta sono stati divisi e legati a cavallo di misura.

Tutte le travature sono del curatore, così come le legature di valore e di portamento tratteggiate.

Gli accidenti aggiunti dal curatore sono tra parentesi tonde.

I diesis e i bemolle impiegati originalmente nel senso di bequadro sono stati tacitamente trascritti come tali.

Gli abbellimenti originali sono stati trascritti fedelmente.

Tutto ciò che è tra parentesi nella trascrizione è stato aggiunto dal curatore.

MUSIK

Die originalen Schlüssel, Notensysteme, Mensuralzeichen und Anfangsnote jeder Stimme werden in einem Incipit gezeigt.

In der Edition ist die Musik durchgehend mit Taktstrichen und Taktnummer zu Beginn jedes Notensystems (nach dem ersten) angegeben. Im Besonderen wurde Musik mit dem Mensurszeichen C in Zweivierteltakte aufgeteilt; Musik unter den Proportionszeichen 3/1 und 6/2 wurden in Einheiten von drei halben Noten bzw. sechs Viertelnoten aufgeteilt. Vom Herausgeber hinzugefügte doppelte Taktstriche wurden bei Wechseln des Mensurzeichens eingefügt. Taktstriche des Herausgebers implizieren keine regulär-metrischen Betonungen.

Weil sie für die Aufführenden von wesentlicher Bedeutung sind, wurden die originalen Notenwerte der Quelle in der Edition beibehalten. Notenwerte, die in der Transkription über den Taktstrich hinausgehen würden, wurden in entsprechende Notenwerte aufgeteilt und mit einem Bindebogen verbunden.

Alle Notenhälse sind Hinzufügungen des Herausgebers. Gestrichelte Binde- und Haltebögen sind Hinzufügungen des Herausgebers. Je nach Kontext wurden Kreuze in der Quelle schweigend als Kreuze oder Auflösungszeichen und Bs als Bs oder Auflösungszeichen transkribiert.

Verzierungszeichen werden nach der Quelle wiedergegeben. Alle weiteren Angaben in Klammern sind Hinzufügungen des Herausgebers.

ABBREVIATIONS

A	Alto
B	Basso
Bc	Basso continuo
C	Canto
<i>p a</i>	<i>punctus additionis</i>
<i>p d</i>	<i>punctus divisionis</i>
S	Soprano
T	Tenore
Vno	Violin

References to pitch employ the Helmholtz system.

1. MALEDETTO SIA L'ASPETTO

Text- original line 3: 'ch' m'arde'.

Text- original line 27: 'vuol ch'io penni'.

2. QUEL SGUARDO SDEGNOSETTO

Text- original line 11: 'versatemi su 'l core'.

Text- original line 24: 'ma sanami quel riso'.

Bars 8-9, S: originally there were two slurs, the first between the first two notes, the second between the B natural and the first B flat.

3. ERI GIÀ TUTTA MIA

Text- original line 2: 'mia quel'alma e quel core'.

Text- line 7: 'Ove' in this recurrence only: cf. lines 17 and 27.

Text- line 10: Stevens omitted this line throughout.

Text- original line 11: 'Sol pe me'.

Bar 13: an apparent error between the placing of the syllable 'Ah' and the repeated As.

4. ECCO DI DOLCI RAGGI IL SOL ARMATO

Lines 9-16: This second stanza and the related music do not follow the first one in the original print (see under ‘Source’ in Introduction, above).

Text- line 11: ‘telo’ means ‘freccia’, ‘dardo’.

Text- original line 14: ‘arendermi’.

Lines 9-16: This second stanza and the related music do not follow the first one in the original print (see under ‘Source’ in Introduction, above).

5. ED È PUR DUNQUE VERO

Text- line 5: Stevens altered ‘dati’ to ‘datti’.

Text- original line 27: ‘il colmo degl’affani’.

Text- line 32: Stevens changed ‘difidi’ to ‘diffidi’.

Bar 7: voice part has C1 clef.

Bar 9, S: first crotchet B corrected by an ancient hand to D.

Bar 87, Bc: second minim A corrected to B.

1. MALEDETTO SIA L'ASPETTO

CLAUDIO MONTEVERDI

Scherzi musicali ... a 1 et 2 voci (1632)

ed. Andrea Bornstein

1. Ma - le - det - to Sia l'a - spet - to
2. Ma - le - det - ta La sa - et - ta
3. Don - na ri - a, Mor - te mi - a

3

Che m'ar - - - dé, Tri - sto me. Poi ch'io
Ch'im - - - pia - - - gò: Ne mo - rò. Co - sì
Vuol co - - - sì Chi fe - - - rì. Pren - de

5

sen - to Rio tor - men - to, Poi ch'io mo - ro Né ri -
vuo - le Il mio so - le, Co - sì bra - ma Chi di -
gio - co Del mio fo - co Vuol ch'io pe - ni, Che mi

8

sto - ro Ha mia fé Sol per te. Ma - - - le - - - det - to
sa - ma Quan - to può: Che fa - rò? Ma - - - le - - - det - ta
sve - ni: Mor - rò qui, Fie - ro di. Don - - - na ri - a,

11

Sia l'a - - - spet - to Che m'ar - - - dé, Tri - sto me.
La sa - - - et - ta Ch'im - - - pia - - - gò: Ne mo - rò.
Mor - - - te mi - a Vuol co - - - sì Chi fe - - - rì.

2. QUEL SGUARDO SDEGNOSETTO

CLAUDIO MONTEVERDI

Scherzi musicali ... a 1 et 2 voci (1632)

ed. Andrea Bornstein

Prima parte

Quel sguar - - do sde - gno - set - -

to Lu - cen - te mi - na - cio - -

so, Quel dar - - - do ve - le - no - so Vo - - - -

- - - - - la a fe - rir - mi il pet - to. Bel - lez - ze on - d'i - o tut - t'ar -

do E son da me di - vi - so, Pia - ga - te - mi

- col sguar - do, Sa - na - te - mi col ri - so.

B EGL'OCCHI A L' ARMI, A L' ARMI

Terza parte

Be - gl'oc - chi a l'ar - mi, a l'ar - mi, a l'ar - mi, a l'ar - mi, Io _____

48

_____ vi pre - pa - - - - ro il se - - - no; Gio - i - te, gio -

51

i - te, Gio - i - te di pia - gar - - - mi In sin ch'io ven - - - - -

54

ga, ch'io ven - ga me - no. E se da' vo - - - stri dar - di _____ Io re - ste -

58

rò con - qui - so, Fe - ri - schi - no _____ quei sguar - di

62

Ma sa - ni - mi _____ quel ri - - - so. _____

3. ERI GIÀ TUTTA MIA

CLAUDIO MONTEVERDI

Scherzi musicali ... a 1 et 2 voci (1632)

ed. Andrea Bornstein

1. E - ri già tut - ta mi - a, Mia quel - l'al - ma e quel co - re;
 2. Sol per me gl'oc - chi bel - li Ri - vol - ge - vi ri - den - ti,
 3. Il gio - ir nel mio vi - so Ah, che più non ri - mi - ri

3

Chi da me ti de - svi - a? No - vo lac - cio d'a - mo - re.
 Per me d'o - ro i ca - pel - li Si spie - ga - van ai ven - ti.
 Il mio can - to, il mio ri - so È con - ver - so in mar - ti - ri.

5

O _____ bel - lez - z'o va - lo - re, O mi - ra - bil con - stan - za, O -
 O _____ fu - ga - ci con - ten - ti, O fer - mez - za d'un co - re, Do -
 O _____ di - sper - si so - spi - ri, O spa - ri - ta pie - ta - te Do -

9

ve sei tu? E - ri già tut - ta mia, Or non sei più, non più, non più,
 ve sei tu?
 ve sei tu?

13

non più, non più. Ah, _____ ah, che mia non sei più.

4. ECCO DI DOLCI RAGGI IL SOL ARMATO

CLAUDIO MONTEVERDI

Scherzi musicali ... a 1 et 2 voci (1632)

ed. Andrea Bornstein

[Prima parte]

Ec - co di dol - ci rag - gi il Sol ar - ma - to Del

ver - no sa - et - tar la sta - gion flo - ri - da; Di dol - cis - si - m'a - mor i - ne - bri - a - to Dor -

me ta - ci - to 'l ven - to in sen di Clo - ri - da. Ta - lor pe - rò la - sci - vo ed o - do - ra - to On - deg -

giar, tre - mo - lar fa l'er - ba flo - ri - da. L'a - ria, la ter - ra, il ciel spi - ran a - mo - re: Ar - da

dun - que d'a - mor, ar - da, ar - da, ar - da, ar - da, ar - da o - gni co - re; ar - - -

da, ar - - - da o - gni co - re.

IO CH' ARMATO SINOR D'UN DURO GELO

[Seconda parte]

I - o ch'ar - ma - to si - nor d'un du - ro ge - lo, De-gl'as - sal - ti d'A - mor - po - tei di -

24

fen - der - mi Né l'in - fo - ca - to suo pun - gen - te te - - lo Puo - te l'al - ma pas -

28

sar o'l pet - to of - fen - der - mi. Or ch'il tut - to si can - gia al no - vo cie -

33

lo, A due be - gl'oc - ch'an - cor non do - ve - a a - ren - der - mi? - Sì, si di - sar - m'il

37

so - li - to ri - go - re: Ar - da dun - que d'a - mor, ar - da, ar - da, ar - da, ar - da il mio

41

co - re; ar - - - - - da, ar - da il mio co - - - re.

5. ED È PUR DUNQUE VERO

CLAUDIO MONTEVERDI

Scherzi musicali ... a 1 et 2 voci (1632)

ed. Andrea Bornstein

Con simfonie

The first system of the musical score. It features a vocal line on the right and an instrumental line on the left. The vocal line begins with a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The instrumental line begins with a half rest followed by a quarter note G3, then a quarter note A3, and a quarter note B3. The tempo/mood is indicated as 'Con simfonie'.

The second system of the musical score, starting at measure 4. The vocal line enters with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The instrumental line provides a harmonic accompaniment. The lyrics 'Ed è pur dun-que ve-ro, Di-su-ma-na-to' are written below the vocal line.

The third system of the musical score, starting at measure 9. The vocal line enters with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The instrumental line continues the accompaniment. The lyrics 'cor, a - - - ni - ma cru - da, Che can - gian - do pen - sie - ro E di fe - de e d'a -' are written below the vocal line.

The fourth system of the musical score, starting at measure 13. The vocal line enters with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The instrumental line continues the accompaniment. The lyrics 'mor tu re - sti j - gnu - - - da? Che can - gian - do pen - sie - ro E di fe - de e d'a -' are written below the vocal line.

The fifth system of the musical score, starting at measure 17. The vocal line enters with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The instrumental line continues the accompaniment. The lyrics 'mor tu re - sti j - gnu - - - da? D'a-ver tra - di - to me da - ti pur van - to,' are written below the vocal line.

The sixth system of the musical score, starting at measure 22. The vocal line enters with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The instrumental line continues the accompaniment. The lyrics 'Ché la ce - te - ra mia ri - vol - - - go in pian - - - to.' are written below the vocal line.

27

[instrument]

32

È que-sto il gui-der - do - ne De l'a-mo-ro-se mie tan - - -

36

- - te fa - ti - che? Co - sì mi fa ra - gio - ne Il vo - stro reo de - stin, stel - le ne -

40

mi - - - che? Co - sì mi fa ra - gio - ne Il vo - stro reo de - stin, stel - le ne -

44

mi - - - che? Ma se 'l tuo cor è d'o - gni fé ri - bel - - -

48

le, Li - dia, Li - dia, Li - dia, la col - pa è tua, non del - le stel - - - le.

53

[instrument]

57

Be - ve - rò, sfor - tu -

60

na - to, Gl'as - sas - si - na - ti miei tor - bi - di pian - - - - ti, E sem - pre a - do - lo -

64

ra - to A tut - ti gl'al - tri a - ban - do - na - ti a - man - - - ti. E sem - pre a - do - lo -

68

ra - to A tut - ti gl'al - tri a - ban - do - na - ti a - man - ti. E scol - pi - rò sul mar - mo al - la mia

73

fe - de: «Scioc - co è quel cor ch'in bel - la don - na cre - - - - de».

79

[instrument]

83

Po - ve-ro di con - for - to, Men-dì - co di spe -

87

ran - za an - drò ra - min - go; E sen - za sal - ma o por - to, Fra tem - pe - ste vi -

91

vrò me - sto e so - lin - - go; E sen - za sal - ma o por - to, Fra tem - pe - ste vi - vrò me - sto e so -

96

lin - - - go. Né a - vrò la mor - te di pre - ci - pi - zia schi - vo,

100

Per - ché non può mo - rir _____ chi non è vi - - - - vo.

105

[instrument]

109

Il nu - me-ro de - gli an - ni Ch'al

113

sol di tue bel - lez - ze io fui di ne - ve, Il col - mo de - gl'af - fan - ni? Che non mi die - ro

117

mai, mai ri - po - so bre - ve, — Il col - mo de - gl'af - fan - ni? Che non mi die - ro

121

mai, mai ri - po - so bre - - - ve, In - se - gne - ra - no a mor - mo - rar — i —

125

ven - ti Le tue per - fi - die, le tue per - fi - die, o cru - da, e i miei tor - men - ti.

131

[instrument]

135

Vi - vi, vi - vi col cor di giac - cio E l'in-con -

139

stan - za tua l'au - - - re di - fi - - di; Strin - gi, strin - gi il tuo ben in brac - cio E del mio

143

mal con lui tri - on - fae ri - di; Strin - gi, strin - gi il tuo ben in brac - cio E del mio

147

mal con lui tri - on - fae ri - - - di; Ed am - bi in u - ni - on dol - ce gra -

151

di - ta Fa - bri - ca - te il se - pol - cro al - la mia vi - - - ta.

157

[instrument]

161

A - bis - si, a-bis - si, u-di - te,

164

u - di - te Di mia di - spe - ra - zion gli ul - ti - mi ac - cen - ti; Da poi che son for -

168

ni - te Le mie gio - ie e gl'a - mor e i miei con - ten - - - ti, Da poi che son for -

172

ni - te Le mie gio - ie e gl'a - mor e i miei con - ten - - - ti, Tan - to è 'l mio mal che no - mi -

177

nar io vo - glio E - mu - lo de l'in - fer - no il mi - o cor - do - - - glio.

24

er, l'a - er, fa gra - to e 'l piè di - scio - - - - - glie, di - scio - glie a l'on -

L'a - - - - - er, l'a - er fa gra - - - to

28

e 'l piè di - scio - - - - - glie, di - scio - glie a l'on - - -

31

de, di - scio - glie a l'on - - - - -

35

de, E mor - mo - ran - - - - - do tra le

de, E mor - mo - ran - - - - - do tra le

40

ver - di fron - de Fa dan - zar al__ bel suon, al__ bel

ver - di fron - de al__ bel suon Fa dan - zar, al__ bel

46

suon, Fa dan - zar al__ bel__ suon, sul pra-toj fio - ri. In-ghir-lan-da-to il crin, Fil-li-de-de Clo -
 suon, al__ bel__ suon sul pra-toj fio - ri. In-ghir-lan - da-to il

51

ri, In-ghir-lan-da-to il crin, Fil-li-de-de Clo - ri No - te,
 crin, Fil-li-de-de Clo - ri No - te, No - te,

57

No - te, No - te__ tem - pran d'A-mor ca - - - re, ca - - -
 No - te, No - te__ tem - pran d'A-mor ca - - - re, ca - - -

63

re, ca - - - re [e] gio-con - de, E da mon - ti, da mon - ti
 re, ca - - - re [e] gio-con - de, e da val -

70

Ecco forte
 i - me Ra-dop-pian l'ar - mo - nia
 li, da val - li e pro-fon - de Ra-dop-pian l'ar - mo -
piano

75 *forte* *forte*

Ra - dop - - - - pian, Ra - dop - - - - pian, Ra - dop - - - -

piano *piano*

nia, Ra - dop - - - - pian, Ra - dop - - - -

79 *forte* *piano*

- - - - - pian, Ra - dop-pian l'ar - mo - nia

- - - - - pian, Ra - dop-pian l'ar - mo -

83 *forte* *piano* *piano*

gl'an - - - - tri, gl'an - tri ca - no - ri. Sor - ge più va - ga in

nia gl'an - - - - tri, gl'an - tri ca - no - ri.

88

ciel_____ l'au - ro - ra, sor - ge più va - ga in ciel_____ l'au - ro - ra, e'l so -

Sor - ge più va - ga in ciel_____ l'au - ro - ra,

92

le e'l so - le, e'l so - le e'l so - le Spar - - - - ge, spar - - - -

e'l so - le, e'l so - le, e'l so - le Spar - - - - ge, Spar - - - -

97

ge più lu - ci - d'or più pu - ro ar - gen -

101

to Fre - gia di Te - ti il bel ce - ru - leo man - to, Fre - gia di Te - ti, più
più pu - ro ar - gen - to Fre - gia di Te - ti il bel ce - ru - leo man -

106

pu - ro ar - gen - to, Fre - gia di Te - ti il bel ce - ru - leo man -
to, Fre - gia di Te - ti il bel ce - ru - leo man - to, il

110

to, il bel ce - ru - leo man - to.
bel ce - ru - leo man - to, il bel ce - ru - leo man - to. Sol i - o per

115

Sol i - o per sel - ve a - ban - do - na - te e
sel - ve a - ban - do - na - te e so - le L'ar - dor de due be - gl'oc - chie 'l mio tor -

119

so - le l'ar - dor de due be - gl'oc - chie 'l mio tor - men - to, Sol i - o per
men - to, Sol i - o per

124

sel - - - ve a - ban - do - na - te e so - le L'ar - dor de due be - gl'oc - chie 'l
sel - - - ve a - ban - do - na - te e so - le L'ar - dor de due be - gl'oc - chie 'l

128

mio tor-men - to Co-me vol mia ven-tu-ra or pian - - -
mio tor-men - to Co-me vol mia ven-tu-ra or pian - - - - - - - - - - - - - - - go,

133

- - - - - go, or
Co-me vol mia ven-tu-ra or pian - - - - - go, or can - - - - -

137

can - - - - - to, or can - - - - -
- - - to, or can - - - - - to,
- - - to, or can - - - - - to,

140

to, Co-me vol mia ven-tu-ra or pian - - - - -

Co-me vol mia ven-tu-ra or pian - - - - -

Musical score for measures 140-144. The system consists of three staves: two treble staves and one bass staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The lyrics are: "to, Co-me vol mia ven-tu-ra or pian - - - - -".

145

go, or can - - - - - to, or can - - - - -

go, or can - - - - - to,

Musical score for measures 145-148. The system consists of three staves: two treble staves and one bass staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The lyrics are: "go, or can - - - - - to, or can - - - - -".

149

to, or can - - - - -

or can - - - - -

Musical score for measures 149-151. The system consists of three staves: two treble staves and one bass staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The lyrics are: "to, or can - - - - -".

152

Musical score for measures 152-154. The system consists of three staves: two treble staves and one bass staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The lyrics are: "to, or can - - - - -".

155

to.

to.

Musical score for measures 155-158. The system consists of three staves: two treble staves and one bass staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The lyrics are: "to.".

7. ARMATO IL COR D'ADAMANTINA FEDE

CLAUDIO MONTEVERDI

Scherzi musicali ... a 1 et 2 voci (1632)

ed. Andrea Bornstein

Ar - ma - to il cor, ar - ma - to il cor, Ar - ma - to il

cor d'a - da - man - ti - na fe - de, Nel - l'a - mo - ro - so re - gno A mil - li - tar, A

mil - li - tar, A mil - li - tar, A mil - li - tar ne ve - - - - - Ar - ma - to il

gno. Ar - ma - to il cor, Ar - ma - to il cor d'a - da - man - ti - na
cor, Ar - ma - to il cor, Ar - ma - to il cor d'a - da - man - ti - na

fe - de, Nel - l'a - mo - ro - so re - gno A mil - li - tar, A mil - li - tar, A mil - li -
fe - de, Nel - l'a - mo - ro - so re - gno A mil - li - tar, A mil - li - tar, A mil - li - tar, A

21

tar, A mil-li - tar ne ve - - -

mil-li - tar, A mil-li - tar ne ve - - -

25

gno. Pu - gne - rò, Pu - gne -

gno. Con - tra - ste - rò col ciel e con la sor - te,

29

rò, Pu - gne - rò, Pu - gne - rò con la mor - - - te Con - tra - ste - rò

Con - tra - - - ste - rò col ciel,

33

col ciel Pu - gne - rò, Pu - gne - rò, Pu - gne - rò con la mor - - - te Con -

Con - tra - ste - rò col ciel e con la sor - te, Pu - gne - rò, Pu - gne -

37

tra - - - ste - rò, Con - tra - ste - rò, Con - tra - ste - rò col ciel e con la

rò, Pu - gne - rò, Con - tra - ste - rò, Con - tra - ste - rò col ciel e con la sor -

41

< sor - te >, Pu - gne - rò, Pu - gne - rò, Pu - gne - rò, Pu - gne - rò, con la mor - te:
te, Pu - gne - rò, Pu - gne - rò, Pu - gne - rò, Pu - gne - rò, Pu - gne - rò, con la mor - te:

45

Ch'in - tre - pi - do guer - rie - ro, Se vit - to - ria non ho,
Ch'in - tre - pi - do guer -

51

vi - ta non che - - - - ro, Ch'in - tre - pi - do guer - rie - ro, Se vit -
rie - ro, Se vit - to - ria non ho, vi - ta non che - - - -

56

to - ria non ho, vi - - - ta non che - - - - ro, Se vit - to - ria non ho, vi - ta non
ro, Se vit - to - ria non ho, Se vit - to - ria non ho, vi - ta non

60

che - ro, Se vit - to - ria non ho, Se vit - to - ria non ho, vi - - - ta non
che - ro, Se vit - to - ria non ho, Se vit - to - ria non ho, Se vit - to - ria non ho, vi -

64

che - - - - - ro. Ch'in - - - tre - pi - do guer - rie - ro,
- - ta non che - - - ro. Ch'in - - - tre - pi - do guer - rie - ro,

This system contains measures 64 through 68. It features two vocal staves in G-clef and a bass staff in F-clef. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "che - - - - - ro. Ch'in - - - tre - pi - do guer - rie - ro," on the first staff and "- - ta non che - - - ro. Ch'in - - - tre - pi - do guer - rie - ro," on the second staff.

69

Se vit - to - ria non ho, Se vit - to - ria non ho vi -
Se vit - to - ria non ho, Se vit - to - ria non ho vi - ta non

This system contains measures 69 through 72. It features two vocal staves in G-clef and a bass staff in F-clef. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "Se vit - to - ria non ho, Se vit - to - ria non ho vi -" on the first staff and "Se vit - to - ria non ho, Se vit - to - ria non ho vi - ta non" on the second staff.

73

- - ta non che - ro, vi - - - ta non che - ro, vi - ta, vi - ta non che - - - ro.
che - ro, vi - - - ta non che - ro, vi - ta, vi - - ta non che - - - - - ro.

This system contains measures 73 through 76. It features two vocal staves in G-clef and a bass staff in F-clef. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "- - ta non che - ro, vi - - - ta non che - ro, vi - ta, vi - ta non che - - - ro." on the first staff and "che - ro, vi - - - ta non che - ro, vi - ta, vi - - ta non che - - - - - ro." on the second staff.